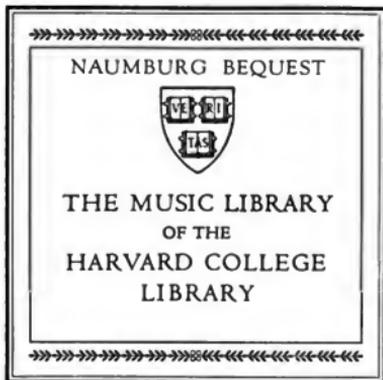


**ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE
ZEITUNG**



THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Mus 1.1.1(2)



DATE DUE

GAYLORD

PRINTED IN U. S. A.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

In principiellern Einverständniss mit und unter Mitwirkung von:

Dr. E. F. Baumgart in Breslau, Ch. Beauquier in Paris, C. van Bruyck in Wien, Dr. H. Deiters in Bonn, A. v. Dommer in Hamburg, F. Espagne in Berlin, Dr. R. Franz in Halle, M. Fürstenau in Dresden, Dr. B. Gugler in Stuttgart, A. Hahn in Bielefeld, Dr. Ed. Hanslick in Wien, Dr. M. Hauptmann in Leipzig, Dr. J. G. Herzog in Erlangen, F. Hinrichs in Halle, Prof. O. Jahn in Bonn, F. W. Jahns in Berlin, L. Kindscher in Cothen, H. v. Kreissle in Wien, Dr. E. Krüger in Göttingen, Dr. P. Marquard in Berlin, L. Meinardus in Dresden, B. Neher in Zweibrücken, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., Prof. Chr. Palmer in Tübingen, F. Pohl in Wien, C. Reinthaler in Bremen, W. Rischbieter in Dresden, J. Rühlmann in Dresden, A. Saran in Königsberg, H. M. Schletterer in Augsburg, Dr. J. Schlüter in Münster, Dr. E. Schneider in Dresden, Dr. A. Schöne in Leipzig, F. Sieber in Berlin, A. W. Thayer in Triest, G. Frhr. v. Tucher in München, R. Wüerst in Berlin u. A.

II. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

1867.

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

HARVARD UNIVERSITY

NOV 24 1969

CDA KUBIN LUEB MUSIC LIBRARY

Inhaltsverzeichnis.

Leitartikel, historische, ästhetische und andere Aufsätze.

- Zum neuen Jahr. 1.
Sind im zweiten Finale des Don Juan die Posunen von Mozart?
Von B. G. 3 ff. (Vergl. hierzu 35, 59.)
Ueber den Eindruck eines Musikwerks auf den »Laien«. Brief an
Herrn E. R., und Schlusswort der Redaktion. 49.
Johann Schneider, biographische Skizze von M. Fürstenau. 56 ff.
Piccini's Dido und Gluck's Orpheus. 77 ff.
Gluck's Aufenthalt in London von F. P. 93.
(Ueber Volkslieder. Recension.) 101 ff.
Musikalische Eigenheiten aus der Vorzeit, von Louis Kindscher. 125.
Der Künstler und das heutige Publikum in ihren gegenseitigen An-
forderungen von S. B. 133.
Nochmal: Der rhythmische Choral (»Ueber den Gemeindegesang
der evang. Kirche« von Frh. v. Tucher) von C. P. 141 ff.
Ueber rhythmischen Gemeindegesang (Replik auf das Vorige von
v. T., und Schlusswort der Redaktion). 213 ff.
Musikleben in Leipzig. Von S. B. 157.
Zur Theorie der Musik. Die Physiker und die Musiker, von S. B. 165.
Einige theoretische und ästhetische Bemerkungen über Melodie, von
S. B. 173.
Zur Erinnerung an J. B. Cramer, von v. Br. 197 ff.
Der Druck und seine Intervalle, von Dr. M. Hauptmann. 229.
Zum Andenken Johann Heinrich Rolle's, nebst einigen Worten im
Allgemeinen, von v. Br. 259.
Moritz Hauptmann, von S. B. 293.
Ueber Phantasie und Empfindung, von W. 295.
Ueber Phantasie und Empfindung, von C. P. 325.
Zu dem Artikel »Ueber Phantasie und Empfindung« (Replik an die
Berliner Musikzeitung; von C. P. 393.
Simon Sechter, Nekrolog von S. B. 312.
Zur Theorie der Musik. Charakteristik der verminderten Dreiklänge,
von W. Rischbieter. 341 ff.
Handel's Chor »Das hören die Völker« aus dem »Israel«, von S. B. 357.
Aphoristisches von v. Br. 363.
Ueber das Verhältnis der Orgel zum Rhythmus, von S. B. 373.
Fortschritt, von S. B. 397.

Verschiedenes.

- Reumüthiges Bekenntnis, von L. v. Sonnleithner. 40.
Die Singakademie zu Halle a. S. unter Robert Franz, von M. 103.
Mozart's Don Juan in neuer Inszenirung auf der Hofbühne zu Mün-
chen. 120.
Eine neue Oper im Putte, »Der Haideschach« von Fr. v. Holstein,
von S. B. 145.

- Aus dem Musikleben der Stadt Braunschweig (Schweiben-Jubiläum)
192.
Das 44. Niederrheinische Musikfest, von S. B. 208 ff.
Ein französisches Urtheil über Gounod und seine neue Oper Romeo
und Julie. 224.
Eine englische Stimme über das Aschener Musikfest. 233.
Ueber den Ursprung der Musikfestes. 264.
Ein neuer Text zu den Ruinen von Athen. 282.
Die Musik im Stände der Erniedrigung. 361.

Recensionen.

Schriften über Musik.

- Brayck, C. v., Technische und ästhetische Analysen des wohl-
temperirten Claviers. 181 ff.
Chrüssender, F., und H. Bellermeau, Das Lochheimer Lieder-
buch und Conrad Peumann's Orgelbuch (aus dem 2. Band der
Jahrbücher f. m. Wissenschaft). 333.
Hanser, Fr., Gesanglehre. 290.
Heinzelmann, Der polarische Gegensatz in der Musik. 339.
Irgang, W., Leitfaden der allgemeinen Musiklehre. 245.
Jackson, Finger- und Handgelenk-Gymnastik. 247.
Lorenz, Dr. Franz, W. A. Mozart als Claviercomponist. 45.
Mach, Dr. Ernst, Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie.
165, 166.
Pohl, C. F., Mozart und Haydn in London. 320.
Rischbieter, W., Das Geheimniß der verdeckten Quinten. 245.
Seitler, H., Harmonielehre. 245.
Tappert, W., Musik und musikalische Erziehung. 344.
Tiron, Alis, »Études sur la musique grecque« etc. 29 ff.
Tucher, G. Frh. v., Ueber den Gemeindegesang der evang. Kir-
che. 141 ff.
Ungenannt, Die Kunst des Clavierstimmens. 247.
Westphal, verschiedene Schriften. 237.

Musikalische Biographien.

- F. Chrüssender, »Handel«. 269 ff.
O. Jahn, Mozart, Zweite Auflage. 405 ff.
Ludwig, C. A., J. Haydn, ein Lebensbild. 417.

Ältere Werke in neuen Ausgaben.

- S. Bach'sche Werke. 45.
Friedemann Bach, Capriccio für Clavier. 248.
Joh. Chr. Bach, Sonate. 248.
Benedetto Marcello, Sonate. 249.

G. B. Marlini, Sonate. 249.
 Haydniana, Ausgabe von F. Wüllner. 361.
 Werke von Ph. Em. Bach. Ausgabe von Beumgard. 369.
 Violin-Compositionen aller Meister (Raat). 239. (Die hohe Schule des Violinpiels von F. David) 368; Biber, Corelli. 375.
 Porpora. 352. Locatelli, Geminiani. 391. Vivaldi, Leclair, Veracini, Vitali. 399.

Opern.

Rich. Wüerst, Der Stern von Tarsis. 301 ff.

Werke für Chor, Orchester, Kammermusik.

Brahms, Jos., Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 86. 4.
 — Trio für Pianoforte, Violine u. Horn. Op. 40. 15 ff.
 — Sestett für Streichinstrumente. Op. 38. 87 ff.
 Gade, N. W., Die Kreuzfahrer. Op. 50. 71.
 Gradnar, H., Claviertrio. Op. 1. 416.
 Hill, W., Claviertrio. Op. 18. 418.
 Krause, A., Sonate für zwei Pianoforte. Op. 17. 416.
 Leonhard, E., Johannes der Täufer, Oratorium. Op. 25. 53 ff.
 Meisnerus, L., König Salomo, Oratorium. Op. 25. 53 ff.
 Neumann, Emil, Dank- und Jubelcantate. Op. 20. 286.
 Reinicke, C., Zweite Sonate für Pianoforte u. Violoncell. Op. 59. 304.
 Schloßner, A., Claviertrio. Op. 108. } 396.
 — Clavierquartett. Op. 109. }
 Schoß, B., „Im Frislen.“ Concertstück in Form einer Ouvertüre. Op. 21. 151.
 Schnbert, Fr., aus dem Nachlass Lazarus, Ostercantate. }
 — Zwischenscenenstück zu Rossmunde. } 136 ff.
 — Ouvertüre. }
 — 18 Ländler. }
 — Symphonie-Fragment. }
 Svendsen, J. S., Octett für Streichinstrumente. Op. 3. 351.
 Taubert, W., Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 153. 304.
 Viazling, G., Ouvertüre zu Kleist's Hermenschlecht. Op. 24. 151.
 Volkmann, R., Zweite Symphonie für Orchester. Op. 53. 80.
 Weyermann, M., Claviertrio. Op. 3. 416.
 Wittke, G. H., Clavierquartett. Op. 5. 230.

Gesänge für Männerchor.

Brambach, C. J., Nacht am Meere. Op. 42. 272.
 Feissl, J., Die Macht des Gesanges. Op. 35. 257.
 — Dem Herrn, Hymne. 257
 Kauffmann, E., 6 Gesänge. Op. 5. 64.
 Tschirch, W., *Salva fac Regem.* 157.

Frauenchöre, Chöre a capella.

Brahms, J., 18 Lieder und Romanzen für Frauenchor. Op. 44. 279.
 Grellb, C., Kirchenmusikstücke. 289.
 Hiller, F., 6 Gesänge für 3 weibliche Stimmen. Op. 123. 359.
 Kunze, C., Motetten. Op. 109. 288.
 Karth, H., Meeressilbe und glückliche Fahrt. 272.
 Reichel, A., Vier Lieder für 3 S. A. T. B. Op. 23. 336.
 — Fünf Lieder für 3 S. A. T. B. Op. 23. 336.
 Reinthaler, C., Zwei Psalmen. Op. 48. 338.
 Rheinberger, J., Fünf Lieder und Gesänge für gemischten Chor. Op. 3. 336.

Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Clavierbegleitung.

Cornell, J. H., 4 Lieder. 175.
 Dietrich, A., Sechs Lieder. Op. 16. 175.
 — Sechs Lieder. Op. 17. 175.
 Franz, R., Sechs Lieder. Op. 28. 175.
 Grimm, J. O., Sechs Lieder. Op. 11. 175.
 Heise-Rotenburg, M. v., Sechs Lieder. Op. 3. 175.
 Keuffmann, E., Op. 1, 2, 3, 4, 6, 7. 63.
 Schumann, R., (Nachgelassene Werke.) Vier Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 142. 272.

Compositionen für Orgel.

Bibl, R., 5 Fugen. 40.
 Kuster, H., Leicht ausführbare Vor- und Nachspiele. 40.
 Merkel, G., Zweite Sonate. Op. 12. 329.
 Thomas, G. A., 6 Choräle. Op. 9. 39.
 — Instructive Trios. Op. 10. 40.
 — 6 Trios. Op. 8. 40.
 Trutschel, A. L. E., Einleitung und Doppelfuge. 40.

Compositionen für Clavier.

Bargiel, W., Sonate. Op. 21. 383.
 Heller, Stephen, *Prefudes.* Op. 119. 385.
 Herzogenberg, H. v., 4 Phantasiestücke. Op. 4. 199.
 Hillier, F., Phantasie. Op. 110. 384; Gavotte, Sarabande, Courante. Op. 118. 271.
 Keuffmann, E., Sonate. Op. 9. 64.
 — Idylle, Scherzo, Romanze. Op. 8. 64.
 Krause, E., Albenblätter. Op. 16 u. 20. 129.
 Lehart u. Stark, Nones Jugend-Album, instructive Unterhaltungsmusik. 127.
 Schumann, R., (Nachgelassene Werke.) Scherzo u. Presto *Pesmoosto.* 215.
 Tepper, H., Sonate. Op. 1. 64.
 — Drei Fugen. Op. 2. 64.
 Volkmann, R., Zwei Stücke. Op. 51. 199.
 Wüllner, Fr., Sechzehn Variationen. Op. 19. 191.

Sammlungen.

Neuere Volkslieder-Sammlungen. Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von C. Beck. Sammlung von deutschen, schwedischen, bretonischen u. s. w. Nationalmelodien von C. L. Israel. Stimme der Völker in Liedern von J. O. Eschmann. Polnische Volkslieder von Schlatterer 101 ff.
 Ph. Wackernagel, Trübsinnigkeit in Liedern, 4. Auflage. 255.

Bearbeitungen.

David, F., Die hohe Schule des Violinpiels (siehe unter: Ältere Werke in neuen Ausgaben).
 Franz, R., Matthäus-Passion von S. Bach. 261.
 Heinze, S., Rondo und Loure von S. Bach. 250.

Übersicht neu erschienener Musikwerke, Arrangements und Schriften über Musik.

(Compositionen neueren Datums, die der Redaktion eingeschickt worden sind, aber in dieser Rubrik bios erwähnt, nicht in irgend einer Weise beurtheilt oder charakterisirt wurden, finden sich in dem folgenden Verzeichniss nicht angeführt.)

Ahl, F., Lieder und Duette. 66.
 Afanasieff, N., Streichquartett. 6.
 André, J., Sechs Lieder. 66.
 Bach, Friedemann, Capriccio. 96.

- Bach, Joh. Christ., Sonate. 98.
 Bargiel, W., Clavier-Sonate. 258.
 Bergmann, Th., Vier Lieder. 66.
 Bibl, R., Drei Lieder. 66.
 Bolck, O., Neun Lieder. 41.
 Brahms, J., Trio für Pianoforte, Horn und Violine. 6.
 — Zwei Lieder und Romanzen für Frauenchor. 178.
 Brandstätter, C., Chorvorspiel für Orgel. 201.
 Breslauer, E., Geistliche Arie. 66.
 — Clavierstück. 99.
 Brüssler, Arrangement von Beethoven's »Die Geschöpfe des Prometheus« für Clavier zu 4 Händen. 209.
 — Desgl. der »Ruinen von Athen«. 209.
 — Desgl. von Schumann's »Zigeunerleben« für Clavier zu 4 und zu 8 Händen. 209.
 Bruckner, A., Germanenzug, für Männerchor. 129.
 Bruyck, C. v., Arrangement S. Bach'scher Präludien und Fugen für Streichtrio. 201.
 Burgel, C., Sechs Gesänge. 25.
 Klassiker-Ausgaben (Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Bach, Handel). 377.
 Chrysanther, F., Jahrbücher, 3. Band. 57.
 — Handel, 3. Band, 1. Theil. 57.
 David, F., Die hohe Schale des Violinspiels. 201.
 Döring, C. G., Suite für Streichinstrumente. 194.
 Dressel, R., Zwei Lieder. 66.
 Ebert, L., Vier Stücke für Violoncell. 201.
 Eislefeld, Th., Vierhändige Polonaise. 255.
 Erk, L. und Nathusius, Ph. v., Hundert Lieder. 161.
 Esser, H., Zweite Suite für Orchester. 194.
 Falst, J., Hymne für Männerchor. 129.
 — Die Macht des Gesanges, für Männerchor. 129.
 Fink, Chr., Vierstimmige Männerchöre. 258.
 Fischer, O. u. Patervitz, G., Myrthe und Cyprisse. Sammlung christlicher Gesänge. 162.
 Franz, R., Bearbeitung von S. Bach's Mathäus-Passion. 202.
 Gerasheim, F., Salmis, für Männerchor. 255.
 Gertler, C., Acht Tonstücke für Orgel. 201.
 Grädener, H., Claviertrio. 258.
 Greith, C., Vier Kirchenstücke für Chor und Orgel. 114.
 Grimm, W., Chorlieder. 114.
 Heine, G. A., Lied. 66.
 Heinzelmann, W., Der polterische Gegensatz in der Musik. 58.
 Heller, St., Präludien. 194.
 Hermann, Fr., Arrangement zweier Schumann'schen Symphonien für Clavier zu 4 Händen. 209.
 Herrmann, G., Rinaldo, für Chor und Orchester. 194.
 Heyblom, A. W., Clavierstück. 98.
 Hill, W., Claviertrio. 6.
 — Zwei Balladen. 41.
 Hirsch, W., Sechs Chorlieder. 114.
 Hol, R., Der blinde König, für Soli, Chor und Orchester. 114.
 Hommey, J., Drei Sonaten für Clavier und Violine. 255.
 Issleib, O. B., Drei Lieder. 66.
 Kadlček, L. H., Viollenschule. 258.
 Klage und Burchardt, Arrangement einer Haydn'schen Symphonie für Clavier zu 4 Händen. 209.
 Kornatzki, F. v., Imprompiu. 99.
 Krause, E., Novelletten für Clavier, Violine und Violoncell. 6.
 — Vier Lieder. 41.
 Krauss, Fr., Schul-Liederkranz. 161.
 Krüger, H., Zwei Salonstücke. 98.
 Kunkel, G., Nocturne. 98.
 Kuntze, O., Motetten. 114.
 Mach, E., Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie. 58.
 Merkel, G., Orgelonate. 201.
 Neibusus, M., 100 Lieder. 161.
 Neumann, Emil, Dank- und Jubelcantate. 114.
 Nieden, A. zur, Die Sage von der Martinwand. 258.
 Nohl, L., Musikerkriebe. 58.
 Pohl, C. F., Mozart und Haydn in London. 58.
 Popper, D., Romane für Violoncell und Clavier. 201.
 Reichel, A., Vier Chorlieder. 177.
 — Fünf Chorlieder. 177.
 Reinecke, C., Violoncell-Sonate. 6.
 Reinthaler, C., Zwei Psalmen für Chor. 193.
 Rheinberger, J., Fünf Chorlieder. 177.
 — Verschiedene Clavierstücke. 194.
 Richter, E. F., Vier Lieder. 25.
 Sennler, C., Männerchor. 129.
 Scheab, R., Arrangement S. Bach'scher Sätze für Orgel. 202.
 Schläger, H., Drei Duetten. 41.
 Schletterer, H. M., Zehn Lieder. 25.
 Schlösser, A., Claviertrio. 6.
 Schöne, Dr. A., Briefe von Beethoven. 58.
 Schubert, F. L., Die Blechinstrumente. 58.
 Schuppert, C., Zwei Lieder. 41.
 Solinger, W., Lied. 66.
 Stiehl, H., Jery und Bathely, Singspiel. 193.
 Svendsen, J., Oelett für Streichinstrumente. 194.
 Teubert, W., Violoncell-Sonate. 6.
 — Sechs Gesänge. 25.
 Tausch, J., Sechs Lieder. 25.
 Thomas, G. A., Arrangement Handel'scher Concerte für Clavier zu vier Händen. 209.
 Tschirch, W., Salmus fac regem, für Männerchor. 129.
 Twestmeyer, Th., Lieder. 41.
 Ungenannt, Volkslieder-Album. 161.
 — Arrangement von Schumann's G-moll-Sonate für 4 Hände, 209.
 Verschiedene Autoren von Arrangements Beethoven'scher, Haydn'scher u. a. Werke. 209, 331.
 Vierling, G., Zur Weineise, für Männerchor u. Orchester. 130.
 Volkmann, R., Drei Lieder. 65.
 — Zwei Clavierstücke. 98.
 Weinwurm, R., Germanie, für Männerchor. 129.
 Weyermann, M., Claviertrio. 194.
 Wilhelmson, H., Drei Lieder. 41.
 Witte, G. H., Clavierquartett. 6.
 Witting, C., Lieder. 66.
 Wuerst, Rich., Der Stern von Turan, Oper. 193.
 — Ein Mährchen, für Orchester. 194.
 Wulner, F., Arrangement Haydn'scher Compositionen für Clavier zu vier Händen. 209, 258.

Berichte.

Aus:

- Aachen (Musikfest). 208 ff.
 Augsburg. 82.
 Basel. 53, 130, 186.
 Berlin. 7, 58, 66, 90, 130, 170, 194, 377, 402.
 Bonn. 122, 386, 409, 419.
 Braunschweig. 8, 27, 122, 192, 378.
 Bremen. 50, 114, 210, 338, 392.
 Coblenz. 33, 52, 226.
 Köln. 241, 360, 401.
 Dresden. 178 ff.
 Frankfurt a. M. 15, 58, 106, 202, 346, 417.

- Frankfurt a. O. 7.
 Hamburg. 26, 66, 105.
 Königsberg. 275.
 Leipzig
- Abonnement-Concert. 8, 19, 27, 34, 43, 51, 59, 78, 83, 99, 115, 123, 338, 346, 354, 362, 376, 378, 394, 402, 410, 419.
- Abendunterhaltungen für Kammermusik. 34, 59, 83, 116, 371, 379, 394, 410.
- Estorpe. 34, 51, 67, 83, 99, 115, 371.
- Niedel'scher Verein, H-moll-Messe von Bach. 112. — 154, 242, 396.
- Singschule. 410.
- Pensionsfond-Concert. 67.
- Armen-Concert. 99.
- Fiorentiner Quartett. 67, 394.
- Concert des Herrn Zarzycki 19; des Herrn Stockhausen 99; des Herrn A. Rubinstein 354; des Herrn v. Adelburg 362; der Frau Clara Schumann und des Herrn Stockhausen 410.
- Stadttheater: Fidelio 8; Coel / ou Némé 112; Fri. Stehle 138; Titus 139; Herr Niemann und Herr Nachbar 210; Herr Stagemann 219.
- Maskleben in Leipzig. 157.
- München. 42, 120, 163, 234.
- Münster. 18, 74, 138, 258.
- Oldenburg. 74, 152, 225, 418.
- Paris. 73, 104.
- der Pfalz (Concertleben in Speyer, Landau, Zweibrücken). 250.
- Prag. 162.
- Rostock. 18, 266, 418.
- Stuttgart. 26, 137, 263.
- Wien. 17, 50, 90, 154, 162, 169, 202, 266, 292, 354, 385.
- Zofingen. 167.
- Zürich (Musikfest). 274.

Neue oder wichtigere Werke in Berichten besprochen.

- Adelburg, A. v., verschiedene Compositionen, in Leipzig. 362.
- Bach, S., Cantate »Schlage doch«, in Leipzig. 19.
 — H-moll-Messe, in Leipzig. 112.
 — Trauer-Ode, in Leipzig. 366.
- Berlioz, H., Faust's Verdammmg, in Wien. 31.
 — Flucht nach Egypten, in Leipzig. 34.
- Brahms, J., Sextett No. 9, in Wien. 90.
 — Deutsches Requiem, in Wien. 408.
- Bruch, M., Verschiedene Werke, in Bremen. 115.
 — Chebrulin, L., Missa solennis, in Aachen. 217.
- Gade, N. W., Die Kreuzfahrer, in Leipzig. 123.
- Gluck, Chr., Iphigenie in Aulis, in Wien. 354.
- Gounod, F., Romeo und Julie, in Paris. 337; in Bremen. 392.
- Grimm, J. O., Canonische Suite, in Leipzig. 376.
- Handel, G. F., Saul, in München. 42.
 — Ester, in Leipzig. 51, 55.
 — Judas Maccabäus, in Aachen. 208.
 — Samson, in Leipzig. 410.
- Hiller, F., Verschiedene Werke, in Leipzig. 43.
- Hornemann, O., Ouverture, in Leipzig. 394.
- Jochims, J., Violin-Concert No. 9, in Berlin. 377.
- Kiel, F., Clavierquartette, in Berlin. 90.
 — Tedeum und Messe, in Berlin. 170.
 — Messe, in Leipzig. 386.
- Lassen, E., Symphonie, in Leipzig. 371.
- Liszt, Fr., Verschiedene Werke, in Leipzig. 67.

- Mehul, J., Joseph und seine Brüder, in Wien. 306.
- Mozart, W. A., Coel / ou Némé, in Leipzig. 112.
 — Don Juan, in München. 120.
 — Violin-Concert, in Leipzig. 355.
 — Concerten, in Leipzig. 402.
- Naumann, Emil, Symphonie, in Leipzig. 59.
- Pressel, G., Der Schneider von Elm, in Stuttgart. 137.
- Reissacke, C., König Manfred, in Wiesbaden. 273.
- Reissmann, A., Verschiedene Werke, in Berlin. 170.
- Rheinberger, J., Wallenstein, in München. 42; in Leipzig. 63.
- Rubinstein, A., Verschiedene Werke, in Leipzig. 346, 354; in Wien. 358.
- Scholz, B., Tedeum, in Berlin. 130.
- Schubert, Fr., Es-Messe, in Frankfurt a. M. 202.
- Schumann, R., Paradies und Peri, in Frankfurt a. M. 106; in Oldenburg. 418.
- Schütz, H., Aus den 4 Passionen, in Leipzig. 154.
- Taubert, W., Orchester-Variationen, in Berlin. 194.
- Tausch, J., Ouverture, in Leipzig. 75.
- Verdi, G., Don Carlos, in Paris. 369.
- Volkmann, R., Sappho, in Leipzig. 371.
- Zarzycki, A., Verschiedene Werke, in Leipzig. 19.
- Zenger, M., Symphonie, in Angsburg. 62.
 — Kein, in München. 163.

Fauleton.

1. Miscellen.

- Ein angedruckter Brief von R. Schumann. 6.
- Ein Portrait Beethoven's betreffend. 19.
- Aus Briefen von Dr. M. Hauptmann, 111. (Vergl. vorigen Jahrgang.) 27.
 — IV. 51.
- Prof. Friedländer über die verschiedenen Beziehungen der Musik zum Cultus und zum Drama. 35.
- Prof. L. Bischoff, Nekrolog aus der Cölnischen Zeitung und selbständiges Urtheil der L. A. M. Ztg. 106.
- Zum Lehrbuch der musikalischen Composition von Ang. Reissmann. 107.
- Aus Lemcke's populärer Aesthetik. 146.
- Mozart's Handschrift, von Prof. Otto Jahn. 155, 163.
- Die Apotheke, von Prof. Otto Jahn. 171.
- Die Handlung des Bellin's »Die Geschichte des Prometheus«. 178.
- Briefe Mozart's, mitgetheilt von Prof. Otto Jahn. 202 ff.
- Händel's Gebartshaus. 258.
- Ueber einen wahrcheinlichen Druckfehler in einer Jos. Haydn'schen Sonate. 259.
- Biographisches über Rossini. 275.
- Normales Orchestral, von G. Weiss. 283.
- Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig. 290 ff.
- Drei Briefe Gluck's an Klopstock. 367 ff.

2. Kurze Nachrichten.

1) Originaleinlizen

ANA:

- Basel. 410.
- Bautzen. 156.
- Bonn. 19, 75, 156.
- Carlsruhe. 331.
- Coburg. 227, 347, 363, 403.
- Darmstadt (statt »Würzburg, welches ein Erratum war). 129.
- Dresden. 185.
- Eisenach. 91, 123, 147, 387.

Esslingen 307.
 Glogau 411.
 Göttingen 166.
 Göttingen 107.
 Halle 195, 267, 347, 355, 367.
 Hamburg 315, 347.
 Hannover 67, 371.
 Hildesheim 203.
 Leipzig (am Ende fast jeder Nummer).
 Minden 227.
 München 27, 59, 84, 147.
 Münster 403.
 Osnabrück 163.
 Paris 51, 60.
 Rotterdam 53.
 Stuttgart 52, 54, 195, 227, 315.
 Wien 347, 355.
 zsm. 156, 363.
 Zürich (statt «Basel, welches auf einem Irrtum beruht») 403.

9. Ueber Personen und Sachen:

S. Bach's H.-moll-Messe instrumentirt von C. Müller in Frankfurt a. M. 9.
 Operschriften 9, 91.
 Ehrengeschenk aus Reval für Fr. Wülner 9.
 Schumann's «Manfred» in Köln 19.
 Frau Clara Schumann 19.
 Concertleben in Meiningen 20, 75.
 Joachim 20, 43, 60, 147, 163, 371, 379.
 Händel's Oratorien in Chorstimmen und Clavierauszügen nach der deutschen Händel-Ausgabe 27, 171.
 Kirchenmusikprogramme aus München 27, 59, 147.
 Haydn'sche Oratorien in Paris 27.
 In Betreff der Posanen im zweiten Finale des Don Juan 35, 59.
 Jahresbericht des Niederländischen Vereins 35.
 Pietät Pariser Direktoren gegenüber Beethoven 43.
 Pariser Streichquartett 51.
 Deutsche Musik in Amerika 51.
 Stuttgarter Conservatorium 52, 315.
 Leipziger Oper 52, 84, 91, 116, 139, 147, 164, 171, 195, 227, 251, 259, 291, 331, 379.
 Die Nazarene in Pompeji; Oper von J. Muck 59.
 Beethoven'sche Werke in Rom aufgeführt 60.
 Florentiner Quartett 60, 75, 379.
 Neu-italienische Claviermusik 67.
 Der Hofkirchen-Chor in Hannover 67.
 Basler Musikanführungen 75, 419.
 Ernst Neumann † 75.
 Berichtiguog in Betreff Händel's Esther 75.
 Pauliner-Concert in Leipzig 75.
 Dilettanten-Orchester in Leipzig 76, 219, 395, 411.
 L. Bischoff † 84.
 Operetten von Krempelstetzer in München 84.
 Die Schwestern Friese 84, 123, 156.
 Pariser Anstellungs-Musik 91, 167.
 Der «Elias» in Amsterdam 91.
 Langert's Oper «Des Sängers Fisch» in Leipzig 91, 100.
 Ein Streichquintett von Gernsheim 107.
 Leipziger Liedertafel 107, 116.
 Job, Brahm's 116, 139, 156.
 Eidgenössisches Musikfest in Zürich 123, 251.
 W. Baumgartner und Jul. Eggard † 123.
 Aesthetische Randschau, Neue Zeitung 131, 171.
 Prüfungen am Leipziger Conservatorium 131, 164, 171, 179, 187.
 In Betreff der Orthographie in dieser Zeitung 131.

Bach-Aufführungen in Berlin 139.
 Händel's Messias in Dresden 139.
 Anton Grutach † 139.
 Der Haldeschacht, Oper von F. v. Holstein 139.
 Privataufführung in Leipzig 139.
 O. Bach's Oper «Die Liebesprobe» 147.
 Jul. Tschirch † 147.
 Die Matthäus-Passion in Leipzig 147.
 Aibinger † 163.
 Entgegnung der HH. Lebert, Pruckner und Spridel auf eine Recension 164.
 Antwort des Recensenten hierauf 179.
 Deutsche Musik in Italien 187, 243.
 Leipziger Sing-Academie 167.
 Dresdner Tonkünstler-Verein 195.
 Stuttgarter Conservatorium 195.
 Mittheilung des Hrn. Albert Czerwinski 195.
 Joh. Gottl. Neumann's Nachlass verbrannt 195.
 Musikfest in Arnheim 211.
 Gluck in Petersburg 211.
 Die Matthäus-Passion in Hildesheim 219.
 Preise an die Instrumentenmacher bei der Pariser Weltausstellung 219, 323.
 Rich. Wagner und der König von Bayern 219.
 Amerikanische Künstler-Unterstützung 227.
 Wirren am Wiener Conservatorium 227, 235, 251, 347, 379.
 Ende der Niederrheinischen Musikzeitung 227.
 Verdi'sche Opern in München 235.
 Reinecke's Oper «König Manfred» 243, 251.
 Schiller's Glocke von F. W. G. Nicolai componirt 243.
 Theresia Senhoffer 251.
 Ernst Demare 267.
 C. Eckert u. J. Abert 299.
 Der fünfzehnte Band der Bachausgabe 307.
 Jubiläums-Feier Dr. M. Hauptmann's 309.
 Opern-Repertoire in Carlsruhe 331.
 Tannhäuser-Aufführung in München 331.
 Umschwung in Sondershausen 339.
 Nachgelassene Mendelssohn'sche Werke durch den Sohn des Meisters herausgegeben 339.
 Carlo Barbieri † 339.
 Leipziger «Euterpe» 339, 355, 363, 387, 395, 411.
 Der Berliner Domchor in Hamburg 347.
 Scarlatti's Katzenfuge 347, 363.
 Conservatorium in München 355.
 Taglichbeck † 355.
 Französische Anmassungen 363.
 Musikalische Feier des Reformationsfestes in Leipzig 363.
 Joachim und Brahms in Oesterreich 371, 387.
 Mittheilung über einen Redactionswechsel 371.
 G. A. Heinze's «Ankerstehung» in Holland 379.
 Berliner Domchor und ein fraglicher Psalm von Bach 387.
 Aug. Müller † 395.
 Historische Notiz 395.
 Riedel'scher Verein in Leipzig 411.
 Basler Musikschule 410.
 Schumann's «Genevieve» in Carlsruhe 411.
 Compositionen von H. Gotz 419.
 Orgelbau in Bayern 419.

**Mittheilungen aus anderen Journalen,
Zeitungsschau.**

- Dr. Ed. Haaslick über »Fust's Verdammung, dramatische Legende von H. Berlioz. 31.
 — über den »Concurs der Gesangvereine« bei der Pariser Weltausstellung. 253.
 — über »Joseph und seine Brüder«. 306.
 — über Gounod's Oper »Romeo und Julia«. 337.
 — über Verdi's »Don Carlos«. 369.
 — über Brahms' »Deutsches Requiem«. 405.
Die Eiberfelder Zeitung über C. Reinecke's Oper »König Manfred« 273.
Speidel in Wien über dasselbe. 409.
 Die »Neue freie Presse« über S. Sechter, Nekrolog. 312.
 Die »Zeitschrift für die gesammten Naturwissenschaften« über die Berechnung der Tonteiler. 9.
 Seltsame Ideen-Gemeinschaft. 43.
 Ein Prüfchen Hannover'scher Kunstkritik. 43.
 Herr Y. v. Arnold gegen das Gewandhaus-Publicum. 68.
Journalistische Unordnungen. 76.
Eine neue Pariser Musikzeitung. 123.
Der Theater-Referent der »Deutschen Allgemeinen Ztg.« über Offenbach. 258.

- Das »Kirchenblatt für die reformirte Schweiz« über Kirchenmusik. 253.
Die Darmstädter »Allgemeine Militärzeitung« über die deutsche Militärmusik. 291.
 Die »Zeitschrift für die gesammten Naturwissenschaften« polemisiert gegen die Auslassungen der L. A. M. Z. in den Hauptartikeln von No. 21 u. 29. 323.
Die »Allgemeine Kirchenzeitung« citirt die Artikel der L. A. M. Z. über rhythmischen Choral. 339.
Eine Probenummer als Beilage zur »Gartenlaube« beschäftigt sich mit Liszt. 347.
Die »Neue Berliner Musikzeitung« kritisiert Dom. Mettenleiter und spricht einem Artikel der L. A. M. Z. allen Werth ab. 355, 379.
Aufforderung an die »Neue Zeitschrift für Musik«. 363.
 Die »Augsb. Allg. Ztg.« über Haydn-Wallner. 379.
 Die »Signale« und ihr Vorschlag einer Honorirung der Componisten durch die Concertdirectionen. 395.
 Die Hildburghäuser »Ergänzungsblätter« interessieren sich für Brahms. 403.

Berichtigungen.

S. 25, 106, 123, 371, 420.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 2. Januar 1867.

Nr. 1.

II. Jahrgang.

Inhalt: Zum neuen Jahr. — Sind im zweiten Finale des Don Juan die Posaunen von Mozart? — Recensionen (Neue Kammermusik-Werke von Joh. Brahms). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke (Kammermusik). — Berichte aus Berlin, Frankfurt a. O., Braunschweig und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen: Ein ungedruckter Brief von R. Schumann. Kurze Nachrichten. Zeilungsachse). — Anzeiger.

Zum neuen Jahr.

Wenn wir heute einen Blick rückwärts werfen auf den ersten Jahrgang der »Leipziger Allg. Musikal. Zeitung« — den siebenten unserer Zeitung überhaupt —, wenn wir die schweren Ereignisse uns in's Gedächtniss zurückrufen, die unser Vaterland im Sommer dieses Jahres getroffen haben, so glauben wir uns ohne Gefahr der Ueberhebung einer gewissen Befriedigung hingeben zu dürfen, und sagen namentlich allen Freunden herzlich Dank für die Treue und ausdauernde Unterstützung in Zeiten, wo die Kunst auf lange in den tiefsten Hintergrund der Lebensbühne treten zu sollen schien. Wir schöpfen aus jener Erfahrung die besten Hoffnungen für die Zukunft des Blattes; sie soll für uns aber eine Aufforderung sein, das Ziel, dem wir zustreben, immer energischer zu verfolgen. Ebenso hoffen wir auch, dass unsere Leser in dem letzten Jahrgange, trotz der Schwierigkeit der Zeiten, welche die uns zu Gebot stehenden Kräfte so ganz nach anderer Seite hin ablenkte, die nöthige Frische in der Wahl der Stoffe, wie in deren Behandlung nicht vermisst haben werden. Wir glauben dem, was dort im Vorwort versprochen worden war, nach besten Kräften nachgekommen zu sein. Das mit der folgenden Nummer auszugebende Inhaltsverzeichnis des ersten Jahrgangs, welches durch alle Buch- und Musikhandlungen gratis bezogen werden kann, wird den leichtesten Ueberblick gewähren und zeigen, dass unsere Zeitung die grösstmögliche Vielseitigkeit angestrebt hat, wobei ihr zu gute kam, dass uns die Verlagswerke der grösseren und bedeutenden Firmen in ausgedehntem Maass zur Disposition standen. Es haben sich an den betreffenden Themen die besten musikalisch-literarischen Kräfte der Gegenwart beteiligt, und sind im Laufe des Jahres zu den bereits bewährten älteren noch mehrere treffliche neue Mitarbeiter hinzugekommen. In Bezug auf die ton-dichterischen Leistungen der Gegenwart ist das Beste oder wichtigste darunter in den Recensionen zum

Gegenstand eingehender Untersuchung gemacht, daneben aber in der »Uebersicht neu erschienener Musikwerke« auch von dem grösseren Kreise der schaffenden Künstler in weit ausgedebnterem Maasse als früher Notiz genommen worden. Wir hoffen, indem wir manches Interesse berücksichtigten, dadurch zugleich auch manches gute gewirkt, durch aufrichtiges, wenn auch nur kurz gefasstes Urtheil manchen guten Samen ausgestreut zu haben. Die Aufgabe, die wir unserer Zeitung in dieser Hinsicht gestellt, wird auch in Zukunft immer die sein, unter der Masse der gegenwärtig producirenden diejenigen herauszufinden, die durch wahrhaft selbständige Erfindung, bei gleichzeitigem Anschluss an die Principien der grossen Meister, auf die besondere Beachtung der Gegenwart Anspruch erheben dürfen; ferner dort, wo Einsicht und guter Wille vorhanden ist, es nicht an Belehrung, Aufmunterung und Gerechtigkeit fehlen zu lassen; dagegen allem gemeinen, dem, was die Gattung erniedrigt, entschieden entgegen zu treten.

Was die Correspondenzen betrifft, so wird in diesem neuen Jahrgange eine Bereicherung dadurch eintreten, dass durch kleinen Druck derselben mehr frische kurze Berichte aufgenommen werden können als früher, ohne dass dadurch der Raum für die wichtigeren Rubriken beengt wird. — Das Feuilleton hat bereits im vorigen Jahrgang gegen früher eine bedeutende Vermehrung an Miscellen und Nachrichten erfahren. Unser Bestreben bleibt auch in Zukunft auf Herbeiziehung eines reicheren Unterhaltungsgebiets gerichtet.

Somit glauben wir auch gesteigerten Anforderungen immer mehr gerecht zu werden, und hoffen, trotz mancher, wie sich schon bisher gezeigt, wirkungslosen Anfeindung, unter den Freunden des wahren und ichtigen immer mehr Anhang zu finden. Ihnen sei denn der neue Jahrgang bestens empfohlen!

Die Redaction.

Sind im zweiten Finale des Don Juan die Posaunen von Mozart?

B. G. Es gehört ein gewisser Muth dazu, diese Frage nur aufzuwerfen, da die herkömmliche Bewunderung des hier gemeinten Posauneneffects jeden Zweifel vorweg zurückweisen wird. Das soll jedoch nicht abhalten, den Gegenstand zur Sprache zu bringen.

Für das Finale konnten in der Sparte des Manuscripts schon die Trompeten und Pauken keinen Raum mehr finden, noch weniger also Posaunen. Ein Beiblatt, auf welchem die Ergänzung geschrieben gewesen sein müsste, hat sich nicht anfinden lassen. Die Frage ist demnach von dieser Seite her eine offene und könnte nur nach innern Gründen entschieden werden.

Vielleicht hat das vorausgesetzte Beiblatt gar nie existirt.*) Nissen nämlich (S. 560) und nach ihm Jahn (IV, S. 299) erzählen, Mozart habe für das Finale die Trompeten und Pauken gleich in Stimmen niedergeschrieben, und bei der bekannten Eile, mit welcher in Prag die letzte Vollendung der Oper und die Vorbereitung ihrer Aufführung betrieben werden musste, klinge dies sehr glaublich. Damit wäre, wenn Mozart Posaunen nicht beigegeben wollte, ein Beiblatt ganz weggefallen. Sollten aber Posaunen (von denen Nissen nichts sagt) hinzu, wäre also um ihrerwillen ein Beiblatt doch erforderlich gewesen, so sieht man nicht recht ein, warum Mozart auf diesem Blatte nicht auch gleich die Trompeten mit den Pauken beigegeben habe, was für ihn das bequemere gewesen wäre, weil er Posaunen und Trompeten stets in gegenseitiger Beziehung sich vor Augen halten musste.**)

Manche der in Nissen's Buch enthaltenen Anekdoten sind nuklar oder unwahrscheinlich, also keinesfalls verlässig. Dabin gehört das Geschichtchen (S. 559), Mozart habe in der Kirchhofscene die Stimme der Statue ursprünglich blos von drei Posaunen begleitet lassen, und erst in der Prager Probe noch Holzblasinstrumente hinzugesetzt, weil die Posaunisten mit richtiger Ausführung ihrer Stim-

*) Eine andere, gleichfalls vermiste Beilage zum Manuscript, das Schlussabschnitt des Finales (nach Juan's Untergang) betreffend, muss jedenfalls vorhanden gewesen sein, da für diesen Abschnitt im Manuscript sämtliche Blasinstrumente fehlen. Nach ihrem Inhalt und grossen Umfang ist sie es unabhängig von jedem Beiblatt (auch wenn es existirt) zu denken.

**) Wenn Nissen dieser Erzählung beifügt, Mozart habe beim Aufschreiben der Trompeten und Pauken die Partitur nicht vor sich gehabt, so ist dies wohl nur auf den ersten Satz des Finales (*Allergrovoce*, 48 Takte) zu beziehen. Man kann sich denken, die erste Hälfte des Finales (bis zur Erscheinung des Geistes), in welcher nach dem *Allergrovoce* Trompeten oder Pauken nicht wieder vorkommen, sei schon dem Copisten übergeben gewesen. Einen Beweis von ausserordentlichem Gedächtnisse (wie Nissen meint) würde hiemit Mozart freilich nicht gegeben haben, denn jener Leistung müsste sich jeder andere Componist gewachsen sein. Ausserordentliches liegt nur dann vor, wenn Mozart auch zur Geister-scene die dort so bewundernswürth behandelten Trompeten und Pauken ganz frei niedergeschrieben hätte. Es ist aber schwer zu glauben, dass er für diese Scene auf Benutzung seiner Partitur verzichtet haben sollte. Denkt man vollends an gleichzeitiges aufschreiben von Posaunen, so wäre — wie deren Vergleichung mit den übrigen Orchesterstimmen zeigt — ein Zweifel an jener Benutzung gar nicht möglich.

men nicht zurecht kommen könnten. Muss auch diese Anekdote auf willkürlicher Erfindung oder einem Missverständnisse beruhen,*) so ist sie doch in Prag erzählt und geglaubt worden. Dies wäre aber ganz unmöglich, wenn das Finale mit den Posaunen ausgestattet gewesen wäre; denn hier haben diese viel schwereres zu leisten als in der Kirchhofscene. (Dass durch die Ungeschicklichkeit der Bläser Mozart etwa auch gezwungen worden sei, seine Posaunen im Finale schweigen zu lassen, hat noch nie verlautet, während eine so gewichtige Thatsache sicher von sich reden gemacht hätte. In älteren Berichten über die Oper werden überhaupt Final-Posaunen nirgends erwähnt.)

Diese vorläufigen Bedenken sind von geringer Erheblichkeit als die noch später geltend zu machenden. Auch würde aus ihnen zunächst nur geschlossen werden dürfen, dass in Prag das Finale noch keine Posaunen gehabt habe. Indess wäre es schon bedeutsam genug, wenn feststände, sie seien ein späterer Zusatz; denn hätte auch Mozart selbst sie erst nachträglich (etwa für Wien) hinzugegeben, so hat er sie eben bei der ursprünglichen Conception seines Werks gar nicht im Sinne getagt; sie sind dann nur noch ein unwesentliches und entbehrliches Beiwerk. Auf eine spätere Entstehung der Posaunenstimme weist aber die gedruckte Partitur selbst sehr deutlich hin.

Keine der drei Posaunen bläst während ihrer langen Thätigkeit auch nur einen einzigen Ton, der nicht schon durch ein anderes Instrument vertreten wäre. Will man sich daran noch nicht stossen (sofern bei vollem Orchester gewöhnlich mehrere Instrumente im gleichen Ton zusammentreffen), so bleibt es doch auffallend, dass auch rhythmisch die Posaunen nirgends mit einiger Selbständigkeit auftreten**); sie leihen sich in jeder Beziehung eng an die schon vorhandene Instrumentation an und können weggelassen werden ohne irgend eine andere Einbusse als an materiellem Klang. Aus dem Respect, den Mozart sonst der Posaune erweist, darf man schliessen, dass, wenn er ihr von Anfang an eine Rolle in der Geister-scene zugeachtet hätte, diese Rolle keine so völlig ungerordnete geworden wäre. Nicht blos der Trompete, sondern auch dem Horn gegenüber sind hier die Posaunen — trotz der aufdringlichen Beharrlichkeit, mit welcher sie jedes Wort des Geistes begleiten — vom Standpunkt Mozarts aus recht eigentlich stiefmütterlich behandelt.

Will man einen Vergleich brauchen, so erinnert jene Posaunen-zuthat an einen Maler, der ein fertiges, in sich harmonisches Bild noch einmal vornimmt, um an einzelnen Stellen die Farbe durch eine grellere Nuance zu erhöhen, unbekümmert darum, dass dadurch manche Feinheiten

*) Ich glaube dies nachgewiesen zu haben durch den IV. Abschnitt des Aufzuges »Zur Oper Don Juan« im Morgenblatt vom Jahr 1805 (Nr. 22—24).

**) Man könnte nur etwa die ersten Takte nach dem Antritt des Geistes ausnehmen, von denen indess noch besonders die Rede sein wird.

der ursprünglichen Arbeit in Sebatten gestellt werden. Solches Verfahren sieht einem Mozart nicht ähnlich, und schon desshalb ist Grund vorhanden, zu bezweifeln, dass er überhaupt Antheil an jenen Posaunen habe.

Es ist bereits angedeutet worden, dass die Posaunen in einer bei Mozart ungewöhnlichen Weise sich breit machen. Man rühmt von allen Seiten die kluge Sparsamkeit, mit welcher er so dem grauenvollen Auftritt vorbehalten habe, und übersieht dabei, dass während des Auftritts selbst diese Sparsamkeit sich verleugnet. In der That empfängt das Ohr einen tieferen Eindruck von den Posaunenklängen nur bei ihren ersten Eintritten; späterhin wird es durch die stetige, regelmässige Wiederkehr mehr und mehr gleichgiltig dafür, und zuletzt (im *Allegro*) möchte es sich ihnen lieber verschliessen, da hier der Eindruck schon umschlägt in jenen, welchen ein bald nach Mozart eingerissener Missbrauch der Posaunen hervorbringt.

Man pflegt den Posaunen für die wesentliche Illustration der Geisterworte zu nehmen, für Das spezifische Mittel, durch welches dem Auftritt der Stempel des Furchtbaren, Entsetzlichen aufgedrückt ist. Bei Hörern von unzureichender musikalischer Bildung oder wenig geübtem Ohr mag diese Meinung aus einer Verwechslung zwischen Blech und Blech entsprungen sein. Was uns von Zeit zu Zeit wie übermenschlicher Anruf entgegenschallt und Grausen erweckt, sind nicht die Posaunen, sondern die Trompeten, denen die Schläge und Wirbel der Pauken zur Seite stehen. Dieser Effect nützt sich im ganzen Verlauf der Scene nicht ab; er scheint (obwohl sich die Trompeten, mit Ausnahme einer einzigen Note, nur in zwei Tönen bewegen) immer wieder neu, ist stets ergreifend, eben weil Trompeten und Pauken mit weisem Maasse vertheilt und (gleichwie die mitwirkenden Hörner) planmässig in das ganze verarbeitet sind, nicht bloss äusserlich aufgehftet, wie die Posaunen. *)

Mozart verwendet sonst überhaupt die Posaunen nicht zur Darstellung des Furchtbaren, sondern er malt mit ihnen entweder ein unheimliches, mysteriöses Halbdunkel (im Don Juan zu den Mahnworten des Geistes auf dem Kirchhof, in der Zauberflöte zu dem Choral der gewappneten Männer, wo übrigens beidemal die Fagotte in den gleichen Tönen mitgehen und den Posaunenklang dämpfen), oder — und dies ist das Häufigere — einen feierlichen, erhabenen, wohl auch milden Ernst, dem kein schauerliches Element innewohnt. Im Idomeneo verbreiten sie (allein mit den Hörnern auftretend) einen majestätischen Glanz um die aus der Höhe erschallende Stimme, welche den Machtspruch Neptuns verkündet; aber nur dieses einmal kommen sie in der ganzen Oper vor, die doch an erschütternden Scenen so reich und durchweg voller instrumentirt ist als die späteren Werke Mozart's; für die

Schrecken des Sturms im ersten Act und das Toben der plötzlich sich empörenden Wellen gegen Ende des zweiten Acts reichen vier Hörner aus, noch ohne Trompeten, welche sammt den Pauken erst dann hinzutreten, wenn Idomeneo verzweifelt sich dem Zorn der Götter als Opfer bietet und das Volk durch auftauchen des Meerungeheuers zu wildem Entsetzen getrieben wird. Nicht mit Posaunen also wollte Mozart die letzte Steigerung ausführen, obgleich die Furchtbarkeit der Scene wesentlich durch das drohen strafender Götter bedingt ist. — Ziehen wir den Neptunspruch in seiner späteren Fassung (welche Mozart an die Stelle der ersten, allzulangen Form setzte) in Betracht, und sehen wir vom Juan-Finale vorläufig ab, so hat Mozart in seinen Opern bis zum Erscheinen der Zauberflöte für Posaunen nicht mehr als 17 Takte geschrieben. Erst in der Zauberflöte *) kommen sie reichlich in Anwendung, doch überall nur um die Hobeit des Priestertums oder die Feierlichkeit einer Situation zu bezeichnen. Ihre Behandlung ist durchgehendsbühlernecht. Nur zweimal laufen sie in stark instrumentirten Chorstellen (zu den Actschlüssen) einfach mit den drei unteren Singstimmen; auch in dem Priestertchor «O Isis und Osiris» schliessen sie sich grösstentheils den Männerstimmen an, doch mit wesentlich beabsichtigtem und nicht zu entbehrendem Effect. Meist ist ihnen selbständige Geltung eingeräumt (wie gleich im *Adagio* der Ouvertüre), und wo dies weniger zutrifft, geschah die Einfügung in das übrige Orchester schöner, umsichtiger als im Juan-Finale. Bei der Arie Sarastro's mit Chor (F-dur) scheinen sie sich allerdings ganz in die andern Instrumente zu verlieren. Allein hier war es dem Componisten nicht um den Posaunenklang als solchen, sondern um eine Klangmischung zu thun, wie sie zuvor noch nie vernommen worden war und wie sie (trotz den weitgetriebenen Combinationen der neuesten Zeit) feiner und edler auch nachher nicht wieder vorgekommen ist. (Neben den Posaunen sind nur Bassethörner, Fagotte, getheilte Violen und Violoncell besetzt; Violen und Contrabass fehlen. Die Melodie wird gemeinchaftlich von Altposaunen, erstem Bassethorn und erster Viola geführt; mit der Bassposaune geht das Violoncell; in den Mittelstimmen fliessen die Töne der Tenorposaune mit denen des zweiten Bassethorns und der zweiten Viola oder eines Fagotts zusammen.) Mit diesem aufgeführten Posaunen in einem neuen Gesamteffect lässt sich ihre unselbständige Haltung im Juan-Finale nicht entfernt in Parallele stellen. Ein Verschmelzen mit abweichenden Tonfarben kommt in den Fortsetzungen ohnehin nicht zustande, weil hier der Blechton notwendig vorkommt; in den Pianostellen aber auch nicht, theils weil die gleichnamigen

*) Ich wage zu vermuthen, dass bei einem Versuch, das Finale ohne die Posaunen aufzuführen, im grossen Publicum mancher ihrer lautesten Lobredner den Wegfall gar nicht merken würde; wobei mir bestimmte Erfahrungen vorschweben.

*) Auf die schon vor Idomeneo liegende Musik zu dem Schauspiel «König Thamos» (Jahr II, S. 388—400) ist in obiger Zählung keine Rücksicht genommen. Dort sind Posaunen öfter gebraucht, und zwar ganz in dem Sinne wie zur Zauberflöte, nämlich als Andeutung feierlicher Würde. Man sieht, wie bestimmt Mozart den Charakter dieses Instruments schon damals aufgefasst hatte. (Jahr II, S. 478, Note.)

Töne öfters in verschiedenen Octaven liegen, theils weil ein Zusammentreffen auf gleicher Stufe nur wie zufällig bald mit diesem, bald mit jenem Instrument erfolgt, das Ohr also an keine stetige Combination gewöhnt wird. Man hört die Posanen immer sehr selbstbewusst mitsprechen, obgleich sie nichts neues oder bedeutendes zu sagen haben, und diese Redseligkeit wirkt störend, entweder an sich, oder durch Abschwächung anderer Instrumental-effekte.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Neue Kammermusik-Werke von Johannes Brahms.

(Verlag von Simrock in Bonn.)

- 1) Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 38.
Pr: 6 Frcs.

S. B. In aller Musik, die als solche für sich wirken, interessieren und auf die Dauer gefallen soll, die nicht bios bestimmt ist andere Künste zu illustriren, kommt es auf den Reichtum der Beziehungen des einzelnen zum ganzen an, auf das organische des Baues und gleichsam des Wachstums; umso mehr, als das Musikwerk in der That sich vor unsern Ohren aufbaut, nicht auf einmal übersichtlich vor uns steht. Am blossen sinnlichen Wohlklang sich zu ergötzen, setzt keine besondere Capacität voraus; das interessante geistvolle Musikwerk aber setzt in der That etwas voraus, was nicht jedem gegeben ist, nämlich die Fähigkeit, die Töne im einzelnen oder in ihrer augenblicklichen Zusammenwirkung aufzufassen, dann aber ihre Zusammengehörigkeit im Verlauf des Stücks zu verstehen; mit andern Worten: die Entwicklung aus dem Keim oder wenigen verwandten Keimen zu verfolgen. Mag bei dem Laien nur ein unbewusstes Ahnen zum süßen Genuss verhelfen, der Künstler und gebildete Kunstfreund will ihn auch zum Bewusstsein bringen; wo es für ihn keine Entwicklung zu verfolgen giebt, da stumpft sich sein Interesse an dem Tonwerke bald ab, und in je brotlicher Ueppigkeit die übrigen mehr äusserlichen Mittel verwendet sind, desto eher langweilt ihn eine solche Musik. Das Geheimniss der Meister und des immer grösseren Wellenkreises, den sie schlagen, liegt, ausser in ihrem feinen Formensinn, der Originalität ihres besonderen Wesens, ihrer originellen Gedanken, hauptsächlich in jener Kraft: aus wenigem immer herrlicheres hervorgehen zu machen, mit bekannten Worten: in ihrer Kunst der thematischen Arbeit — die aber freilich etwas anderes ist als jene mechanische Künstelei, die nicht selten für obige Kunst ausgegeben wird. Frei und absichtslos muss sie, wenn sie sich als echt erweisen will, aus der Phantasie entspringen scheinen, und nicht bios den Verstand in Anspruch nehmen, sondern zugleich dem Schönheitssinn fortwährend neue Nahrung bieten. — Ein weiteres Geheimniss der Meister liegt in ihrer Kunst des mannigfaltigen Periodenbaues. Der Schönheitssinn fordert bei grösseren Formen einen Reichtum von kürzeren und längeren Perioden, und in diesen einen grossen Zug, der den Hörer fesselt und festhält bis ans Ende des Stücks. Ähnlich wie den gesunden ein Weg, in einem Stück gemacht, lange nicht so ermüdet als ein Weg mit häufigem stehebleibenden oder ausruhendem, so kann ein langes Musikstück fortwährend den Hörer fesseln, während selbst ein kürzeres bei vielen Absätzen ermüdet.

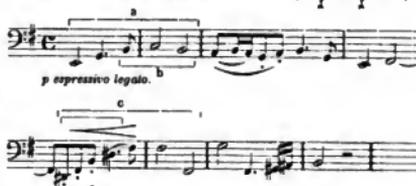
Obiger Satz ist uns wieder einmal recht klar geworden durch das Stück, das wir eben recensieren wollen, und hat es unsere Theilnahme eben deshalb in immer höherem Grad in Anspruch genommen. Wir sind dadurch in der längst gegeh-

ten Ansicht bestärkt worden, dass Brahms gerade in diesem Punkte als Meister gelten muss, gegenüber so vielen, die nur musikalisch experimentiren, aber weder mannigfache Erfindungskraft, noch die Kunst thematischer Arbeit, noch genügende Kraft für längere Musikstücke besitzen — Eigenschaften, die für Instrumentalmusik die allerwichtigsten sind. Mag man dann bei Brahms immerhin über Schroffheiten und Härten klagen — die wir selbst nicht abblühen —, mag es immerhin sein, dass der Kreis derer, die seine Musik zu würdigen wissen, gegenüber dem Publicum der anerkannt classischen Meister noch ein kleiner ist — er muss immer grösser werden vermöge der Erfahrung, dass das innerlich tüchtige allemal zum Sieg gelangt!

Obige Punkte lassen sich darlegen und die Schönheit eines Werks, sofern sie durch jene bedingt ist, lässt sich nachweisen. Die Schönheit selbst ist unfassbar, unabweisbar, denn sie ist metaphysischer Natur, sie greift, indem sie in die Tiefen des Herzens und der Phantasie steigt, zugleich über das sinnliche hinaus. Daher auch die Geschmacksverschiedenheit, indem der eine über den sinnlichen Wohlklang und ebenso sinnlichen Rhythmus in Extase geräth, wo der andere sich einfach langweilt; und dieser wieder in dem geistigen Element der Harmonien und der Polyphonie schweigen kann, wo der erste nichts hört als Dissonanzen. Die Schönheit der Brahms'schen Sonate beweisen zu wollen, hüten wir uns daher weislich, vielmehr kann es sich für uns nur darum handeln, jene Merkmale darzulegen, welche dieser Sonate das Lob geistiger Bedeutsamkeit, innern Reichtums, persönlichen Gehalts als wirklich verdient einbringen müssen.

Unsere Sonate besteht aus drei Sätzen: *Allegro non troppo* E-moll $\frac{3}{4}$, *Allegretto quasi Menuetto* A-moll $\frac{3}{4}$, *Allegro* E-moll $\frac{3}{4}$. Betrachten wir den ersten Satz. Zunächst in Bezug auf seinen modalistisch-architektonischen Bau. Ein einfaches Thema, dessen Vordersatz von 8 Takten in E-moll beginnt, mit H-moll-dur schliesst, tritt im Cello auf. Es möge sogleich hier stehen:

Begleitung in nachschlagenden Akkorden: 



Ein von G-dur ausgehender, zur Dominante der Haupttonart führender Nachsatz von 12 Takten knüpft sich daran. Hierauf das Thema im Clavier mit neuer Weiterführung — 13 Takte. In C-dur dann das Thema im Cello mit abermals neuer Weiterführung, und einer selbständigen Athletriolenbegleitung des Claviers; dieser Satz bildet ein zusammenhängendes Stück von 20 Takten, welches nach sehr kühnen Modulationen (die Rückung von C-moll zur Dominante von H-moll, Seite 3, vorletztes und letztes System scheint uns zu weit ausgreifend) mit dem 21. Takt sich auf *Fix* feststellt, um nach weiteren 4 Takten ein neues Thema in H-moll einzuleiten:

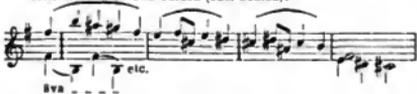


Clavier um $\frac{3}{4}$ Achtel später dasselbe.



Dasselbe nimmt die Aufmerksamkeit durch 10 Takte in Anspruch; dann folgt eine mehr melodische Partie in H-dur, die in 12 Takte (vielleicht für das Bedürfnis eines melodischen Gegensatzes zum vorigen etwas wenig) zur Reprise führt:

Mel. in Oktaven und Terzen (oder Sexten).



Im zweiten Theil zuerst sechs 4-taktige Gruppen, hauptsächlich aus den vier ersten Takten des Themas gebildet und in immer reichere Modulation sich ausbreitend; mit dem 24. Takt folgt ein fortissimo, das rhythmische Motiv aus dem Thema:



Immerfort verschiedentlich wiederholend — 12 Takte, worauf das zweite Thema in F-moll auftritt, und in 15 Takten über B und G-moll und die Dominante von C nach der Dominante von A-moll führt, wo das dritte Thema im Cello anklingt, um 8 Takte später auf H als Dominanten-Orgelpunkt von E-moll sich deutlicher auszusprechen — 12 Takte, durch eine Erweiterung 13 — dann tritt das erste Thema in der Tonika ein und der Satz entwickelt sich, parallel dem ersten Theil, mit neuen Zusätzen und Modulationen weiter. Wo der erste Theil schloss, knüpft sich nochmals das erste Thema in jenen Formen an, wie sie hauptsächlich im Durchführungstheile vorkamen; an der Hand derselben und anderen vorgekommenen thematischen Figuren sinkt der Satz in Ruhe zurück und schliesst verhallend in E-dur — 30 Takte.

Hieraus ergibt sich für uns jene erwünschte Mannigfaltigkeit der periodischen Gestaltung, die es eben verschmüht 8 Takte an 8 Takte zu reihen, sondern mit Freiheit und mit grossen Zügen ein nirgend stockendes Ganzes zur Erscheinung kommen lässt, und namentlich jene Oekonomie aufweist, die die hauptsächlichsten grossen Stellen, wo der Affect eine besondere Steigerung erfährt, durch einfache periodisch geschlossene Formen vorbereitet erscheinen lässt.

Nun ist aber noch das zu betrachten, was sich innerhalb des gegebenen Rahmens vollzieht, wie eins aus dem andern thematisch hervorgeht. Das erste Thema haben wir oben mitgetheilt. Im 9. Takt übersetzt das Cello den Rhythmus der ersten zwei Takte in stufenweise Melodik:



und bildet aus diesem neuen und doch rhythmisch verwandten Stoff jene Ueberleitung zum Thema im Clavier; vom 5. Takt daselbst angefangen wird Motiv e desselben aufgegriffen und bis zum nächsten E-moll-Schluss festgehalten. Die folgende Thema-Verwendung in C-dur bringt ein harmonisch neues Element in die Sache, das später noch bedeutsamer hervor-

tritt: der übermässige Sextakkord *as c es fs* in der C-dur-Tonart:



Eine schöne melodische Wendung, die sich im Verlaufe dieser Partie entwickelt:



gibt wieder den Stoff zur folgenden Ueberleitung her. Auf der Dominante *fs* steht bleibend, muss wieder Motiv *e* dazu dienen zum zweiten Thema in H-moll zu gelangen, das im Gegensatz zu dem ruhigen Hauptthema durch eine gewisse Zerrissenheit (schnell folgende Imitation und heftiger Vortrag im forte; ein dämonisches Colorit erhält (siehe oben), sich aber dann in ausdrucksvolle, mehr melodische Gänge auflöst und endlich zu dumpf grollenden, anders imitierenden Partien führt. Die Schlussfigur dieser für uns wunderbaren Stelle:



nämlich die ligirten Noten, greift dann die linke Hand des Claviers und ein Viertel später das Cello auf, um zu der folgenden Cantilene in H-dur (siehe oben) das originalste Wechselspiel im pianissimo fortzusetzen:



Der zweite Theil greift nun vor allem jenen Moll-Dur-Klang, der schon im ersten Theil in das Thema hinein geklungen, auf, und giebt ihm durch wechselnde Tonarten erhöhte Bedeutung; und bei alledem spielt jene zwei-Viertelfigur bald in Quinten bald in Octaven ihr Spiel weiter, erst leise und wie nebensächlich, dann mehr hervortretend, um endlich (S. 6, Takt 2), wie von wüthendem Orkan gepetscht, in vollen Akkorden der rechten Hand des Claviers, später im Cello, zu dem thematischen Motiv *b* aus dem ersten Thema den wildesten Gegensatz zu liefern, den man denken kann, wobei es begreiflich ohne scharfe Dissonanzen nicht abgeht:



Aus dem weiteren wollen wir nur noch auf die Begleitung zum wieder aufgenommenen Hauptthema (Seite 8) aufmerksam machen, welche aus den vorhergegangenen Achtelriolen wie von selbst hervorgeht, und dann in der ruhigeren Form das Thema des Cello sieft begleitet.

Ueber die beiden andern Sätze können wir uns kürzer fassen, weil ihr Inhalt, wenn auch z. Th. sehr kunstvoll, doch nicht so vielgestaltig ist als der des ersten Satzes.

Das *Allegretto quasi Menuetto* (A-moll, $\frac{3}{4}$) zeichnet sich durch grosse Eintheiligkeit des thematischen Stoffes aus, da selbst das Trio (Fis-moll) aus einer neuen Verwendung des im Hauptsatze als Einleitungs- oder Bindeglied vorkommenden Motifs gebildet ist:

Hauptsatz.

Cl. in 3 Oktaven.

Das melodische Element ist hier, wie man sieht, von besonderer Lieblichkeit und Grazie, und dieser Charakter beherrscht dann auch das ganze Stück, ungeachtet einiger erster bedenklichen Stellen. Wenn es uns erlaubt ist, einige kleine Bedenken auszusprechen, so würden diese erstens eine harmonische Folge des zweiten Theils (Takt 17—21) betreffen, wo die Modulation sich etwas gewungen und wiederharig bewegt, indem statt des erwarteten C-dur: D-moll, und statt F-dur: G-moll aufrüht. Zweitens möchten wir einen leisen Zweifel aussprechen, ob die Behandlungsart des Trio, wo Cello und Clavier beständig dieselbe Melodie in Octaven spielen, trotz des an sich reizenden Effects des singenden Cello mit variirend umschreibender Clavierfigur, gattungsgemäss sei, ob nicht eine abwechselnde Uebernahme von Haupt- und Nebenstimmen vorzuziehen gewesen wäre. Davon abgesehen ist uns das Stück durch seinen Gedankeninhalt und dessen Verwendung äusserst lieb geworden.

Das *Finale* ist ein contrapunktisches Meisterstück, nämlich eine Fuge mit 3 Subjekten:

also im dreidoppelten Contrapunkt gearbeitet. Das Clavier bringt zuerst im Bass das erste Thema, worauf das Cello im 5. Takt

antwortet, von der linken Hand des Claviers mit dem zweiten Thema (natürlich in der Quinte) begleitet; darauf folgt die rechte Hand mit dem ersten Thema, das Cello hat das zweite, die linke Hand des Claviers das dritte Thema u. s. w. Als eine eigentümliche Neuerung wird dem Kenner auffallen, dass die Beantwortung des Moll-Themas in der Moll-Durtonart geschieht. Die drei Themen werden nun den ganzen Satz hindurch auf die mannigfachste und kunstvollste Weise ausgebeutet, mitunter in ziemlich kühnen Combinationen (wie z. B. der Orgelpunkt in der Dominants eptime Seite 17 unten u. s. w., der sich in jedem Takt auflöst um mit merkwürdiger Consequenz gleich wieder zu kommen. Dann die enharmonischen Rückgängen von Cis-dur über F-moll nach C-dur, von hier über E-moll nach H-dur u. s. w. S. 20, Syst. 3). — Alle Engführungen, Gegenbewegungen u. s. w. hier aufzuführen, würde zu weitläufig sein. Der Componist leistet hierin wahrhaft erstaunliches. Doch fehlt es auch nicht an melodischen Momenten, welche ins rechte Licht zu setzen die Spieler verstehen müssen. Dass übrigens das ganze Stück nicht wie eine Schularbeit erscheint, sondern die freieste künstlerische und phantastische Gestaltung annimmt, wollen wir hier, obgleich es beinahe unnötig scheint, noch besonders bemerken. Lebhaft, schwungvoll, originell und in einem Guss strömt es dahin, und muss Jedem mit fortreisen, der nicht etwa in süsslicher Melodik allein seinen Genuss sucht und findet.

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Kammermusik.

Folgende ehrenwerthe und sehr originelle Gesellschaft haben die hochbedenken Wogen der Nation auf unsern Redactionstisch zusammengesetzt:

Nicolas Afanasieff. *Die Wolga. Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Couronné par la Société musicale russe l'année 1850.* Leipzig, B. Senff.

Johannes Brahms. Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 48. Bonn, Simrock.

Wilhelm Hill. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 48. Frankfurt a. M., Henkel.

Emil Krässe. Drei kleine Novellen für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 15. Leipzig, Geissler.

Carl Reinecke. Sonate (Nr. 9) für Pianoforte und Violoncell. Op. 89. Leipzig, Breitkopf und Hartel.

Adolph Schösser. Trio für Clavier, Violine und Violoncell. Op. 108. Leipzig, Hofmeister.

Wilh. Taubert. Sonate für Pianoforte und Violoncell (oder Violine). Op. 150. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

G. H. Witte. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Op. 5. Vom kgl. Musik-Institut in Florenz im August 1855 preisgekrönt. Bremen, Praeger und Maier.

Mit allen den genannten Mitgliedern dieser Gesellschaft soll diese Zeitung ihre Leser genauer bekannt machen! Für heute und in diesem Platte können wir nur das allernächstste zu ihrer Charakterisierung sagen; es gilt nicht in ihr inneren einzuordnen, sondern nur, nach den äusseren Merkmalen ihres Stils ungefähr die Sprache zu bezeichnen, in der sie reden. Wir nannten die Gesellschaft oben eine originelle, weil sich darin die lustigsten Gegensätze vorfinden. Offenbar den englischen Conversationisten spricht Schösser. Sein Trio bewegt sich in den eleganten Formen, die vor 10 bis 20 Jahren in den grossen deutschen Hauptstädten die Höhe waren, aber jetzt hauptsächlich in London als salongemäss gelten. Es ist das *juste milieu* einer Ausdrucksweise, die ürging in die Tiefe geht, aber durch Tonschwall imponirt und nirgends weder den guten Anstand verletzt, noch mehr zu denken giebt, als man allenfalls im Salon verdauen kann. — Daneben aber steht einer, den wir schlechterdings gar nicht verstehen: er spricht russisch oder auch chinesisch, wir wissen's nicht, denn solche Klänge, wie die, welche Herr Afanasieff zu hören giebt, haben wir nie vernommen. Seine Manieren verrathen jedoch, dass er den letzten Beethoven, oder noch richtiger die Zukunftsmusik (a's Russische oder Chinesische übersetzt) bei; von Beethoven hat er eigentlich bloss das rhapsodische Wesen der Fuge Op. 133 abgucken, dagegen alles was an Melodie,

Harmonie, Rhythmus, Tonart, Form, Contrapunkt erinnert, vollkommen abgestreift. Er schreitet fast nackt, wie ein Wilder einher, und geht Töne von sich, die Niemand verstehen kann. Wir rathen jedem Musikfreund, sich diesen seltsamen Willen ja anzusehen, niemand wird es bereuen, vielmehr eine colossale Erheiterung mit fortnehmen. — In der andern Seite eine höchst interessante Persönlichkeit, Krause hier wirklich musikalischen Kreisen lebhaft besprochen wird, bald in enthusiastischem Ton, bald verurtheilend, bald ernst und sinnig klare und bedenkliche Eigenschaften erwägend, mit einem Worte so, wie man wirklich bedeutende Leute bespricht, die dem Enthusiasmus und der üblen Nachrede gleich stark ausgesetzt sind: Brahms mit seinem Horn-Trio. Wir machen kein Hehl daraus, dass aus von der ganzen schwebelhaften und originellen Gesellschaft diese die anziehendste und bedeutendste Persönlichkeit scheint, deren Sprache lebendig und poetisch, zu Herzen gehend, zuweilen auch etwas barock und keinesfalls für den Alltagsmenschen sofort verständlich ist. — Zwei noch wenig bekannte Persönlichkeiten, deren Sprache gebildet und begabte Leute verrieth, und deren Gaben jedenfalls einer näheren Betrachtung werth sind, stellen wir in W. Hill und G. H. Witte vor. Der erstere ist mit dem Frankfurter wohlbekannten Oratorien-Sänger nahe verwandt und wurde uns als ein sehr hoffnungsvolles Talent empfohlen, der andere, ein geborner Holländer, der in Leipzig seine letzten Studien gemacht hat und hier lebt, ist von einem italienischen Comité preisgekrönt worden — Eigenschaften und Verdienste, die ihm unsere Aufmerksamkeit selbstverständlich zuwenden müssen. — Gar statisch nehmen sich endlich die beiden wohlbekanntesten deutschen Kapellmeister Reinecke und Taubert mit ihren Op. 89 und 158 aus. Man verzeiht sich billig tief vor ihnen, die es zu so hoher Opuszahl gebracht, und ist im Voraus sicher, dass sie mit sehr geschickt gemachten Novitäten sich einfänden, die nach keiner Seite hin zu wünschen übrig lassen, weder zopflos noch zukunftslos enthalten, sondern mit dem feinsten Geschmack diejenigen ausgewählten Töne, die gerade jetzt in den besten Zirkeln in der Mode sind, Reinecke erschrekte uns nur zuerst ein wenig, indem er so Schumann'sche Miene annahm, dass er ihm zum Verwechseln ähnlich sah.

Das wäre also die Gesellschaft. Doch halt! beinahe hätten wir Herrn Emil Krause aufzuführen vergessen, der mit seinen kleinen Novellen gar bescheiden abseits stand. Er spricht auch gar zu wenig, mitunter etwas ungleich und knarzig, fast scheint es, dass die hohe Gesellschaft ihn etwas abfällig gemerkt habe, und er nicht gleich wusste, zu welcher der hier repräsentirten Parteien er sich schlagen solle.

Wir bemerken hier für die betreffenden Herren Componisten und Verleger, dass uns außer jenen eingesandten Musikalien, die wir bereits an betreffende Herren Referenten versandt haben, noch zugegangen sind: 1. Lieder, Balladen u. dgl. für eine Singstimme über handsch. von H. Abt, Th. Bergmann, R. Bibl, O. Bolck, C. Bürgel, G. A. Heintze, W. Hill, O. B. Iselb, E. Krause, L. Liebe, J. Muck, E. F. Richter, H. Schützler, H. M. Schietterer, R. Schumann (nachgelassen), C. Schuppert, W. Solinger, W. Taubert, J. Tausch, Th. Twiemeyer, H. Wilhelmssen. 2. Sammlungen einstimmiger Lieder: von Erk und Nathusius, Museum und Volkslieder Album. 3. Sammlungen mehrstimmiger Gesänge: Myrthe und Cyresse, Schul-Liederkränze, Heilikon. 4. Werke für gemischten Chor mit und ohne Begleitung, von C. Greith, W. Ilirsch, R. Hol, C. Kautze, J. Muck. 5. Männerchöre (ebenso), von A. Brauer, A. Bruckner, J. Faist, F. X. Lieb, C. Mayrburger, H. Neeb, C. Santner, J. Schnabel, E. Schult, R. Weinwurm, S. A. Zimmermann. 6. Frauenchöre von C. Greith. 7. Werke für Orgel, von C. Brunsdattler, C. Grethel, G. Merkel. 8. Stücke für Violin und Pianoforte von J. M. Novacek und Siebmann. Endlich 9. Bearbeitungen und Arrangements von Werken von S. Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Vierling. — Diese Einsendungen sollen, sofern sie nicht remittirt werden, in der obigen Rubrik oder in den Recensionen besprochen werden. D. Red.

Berichte.*)

Berlin. A. W. Seit meinem letzten Klagschrei über unser Opernreprise ist wenig, insofern eine Besserung eingetreten, als die Zauberkäfte mehrfach gegeben wurden, und zwar zuerst wieder am 4. December zur Feier der dreihundertsten Aufführung auf unserer Hofbühne. Neue Decorationen und Costüme, sowie die

theilweis neue Besetzung machen die stets gern gehörte Oper jetzt zum Zug- und Kassentück. Für den musikalisch gebildeten Hörer ist die Aufführung indess schon deshalb von besonderem Interesse, weil die drei Damen und Genen vorzüglich, zum Theil mit Sängern besetzt sind, wie sie anderwärts nicht einmal für erste Partien geboten werden. Frau Harris ist überdies die beste Pamina, Krause der vorzüglichste Papageno, den ich je gehört. Dass freilich anstatt der einfachen Eracierung der berühmten Schinkel'schen Decorationen grossentheils andere Compositionen mit Benutzung Schinkel'scher Motive gemalt sind, kommt mir fast vor, als ob man die Mozart'sche Partitur zum Theil bearbeitet und dies und das Stück nach Mozart'schen Motiven von irgend einem gebildeten Kapellmeister hätte umcomponiren lassen. Ich kann dies nur für ein ganzliches Verkennen des Werthes jener außerordentlichen Schinkel'schen Entwürfe halten. Seit dem 18. Mai 1794 zählen wir hier am 4. December d. J. die dreihundertste Aufführung der Zauberkäfte. Ob wir's in abermal's 75 Jahren bis zur sechshundertsten bringen werden, erscheint mir noch sehr zweifelhaft, wenn nicht in Zukunft die jährliche Anzahl von Vorstellungen eine viel grossere wird, als es in den letzten vierzig Jahren der Fall gewesen ist. — Als ein Gewinn für das Berliner Musikleben erscheint mir die Liebesdienstleistungen zweier tüchtiger Musiker hier, nämlich der Herren Bernhard Scholz und Adolph Jensen. In beiden gewinnt Berlin tüchtige, solide Clavierspieler und begabte Componisten. Allerdings ist die Production der genannten eine ausserst verschiedenartige, dennoch aber jede in ihrer Art beachtenswerth. Der Ideenreichtum ist wohl Adolph Jensen, dafür aber übertrifft ihn Bernhard Scholz in höherer Endung anbildend, als es so vielen andern Orten möglich wäre. — In den letzten Tagen hat uns auch der hieserliche Stockhausen wieder mit einem Concerte erfreut, und zwar diesmal unter Assistenz des Violinisten Herrn Aug. aus Hamburg und des Cellisten Herrn Albrecht aus Petersburg, sowie der Herren Scholz, Rehbäum und Wandsl von hier. Unser Publicum scheint jedoch nicht allzuviel mit Stockhausen Frieden geschlossen zu haben, denn es war nicht eben zahlreich erschienen. Unter anderem kam auch ein mir bereits bekanntes Clavierquintett von Scholz zur Ausführung, eine höchst achtsenwerthe Composition, der nur etwas selbständige Thematika und etwas weniger Polyphonie zu wünschen wäre. Letzteres ist gewiss als heiligen Tags selten ausgesprochenes Müssig; aber man kann auch in der polyphonen Behandlung der Stimmen in viel hinein. Herr Albrecht wirkte nur in einem Trio und in dem Quintett in anerkennenswerther Weise mit, ohne selbständig hervortreten; Herr Aug. dagegen zeigte sich in einem Adagio von Spohr und Paganinischen Variationen als ein Violinist ersten Ranges.

Frankfurt a. O. H. L. Am St. d. M. kam in der Unterkirche die von uns in einem früheren Bericht signalisirte Anführung des Dettinger Teudeum von Handel durch den stieren Musikverein unter Leitung des Stadt-Musikdirectors Hrn. Oertling zu Stande. Der Ertrag war für die hieserlichen Chöre im letzten Krieg gefallenen nicht allzuviel bestimmt. Zwischen die hatte der Verein mehr im Interesse des wohlthätigen Zweckes gehalten, wann er, wie ursprünglich intendirt war, den Tag des Friedensfestes zur Aufführung gewählt hätte. Jetzt aber kam das Teudeum so recht eigentlich post festum, und dieser Umstand und die Ungunst der Witterung, welche den Aufenthalt in der Kirche nicht eben angenehm machte, erklärten die den früheren Erfolgen des Vereins gegenüber noerhört geringe Theilnahme des Publicums.

Aber freilich waren die gebotenen Genüsse auch nicht eben bedeutend. Die Leistungen des Chores zeigten von aufrichtig und mitunter erfolgreichem Studium, das das Orchester war seiner Aufgabe gewachsen, allein beide, Chor und Orchester, waren einander so fremd, dass eine einheitliche Wirkung nur in einzelnen Momenten erzielt wurde. Der Chor, in welchem das schönste Gesangsbeist, wir meinen die Oberstimmen, entschiedenen Uebergewicht hatte, zeigte trotzdem oder vielleicht gerade darum eine seltsame Schüchternheit und kam nicht dazu, sich dem Orchester gegenüber geltend zu machen. In diesem waren es die übrigens meisterhaft gehandhabten Trompeten und die Pauken, welche das grosse Wort führten. Zu letzterem giebt freilich die Partitur gewissermassen eine Veranlassung, doch nach dem Stande des Orchesters ist die Uebersetzung von ihm bearbeiteten Text zur Feier des 17. Uebrig ist bei Dettingen erforschten Sieges im Jahre 1743 nochmals componirt. Jedes zum

*) Ausser den folgenden sind uns noch sehr dankenswerthe Mittheilungen aus Wien, Stuttgart, Frankfurt a. M., Coblenz, Münster, Hamburg und Boston zugekommen, welche wir, wenn es uns zurücklegen mussete, Dieselben folgen in den nächsten Nummern.

Utrechter Friedenskongress komponirte Tedeum behält durchweg den tieferen ernsteren Charakter. Das Dettinger dagegen ist ein Jubelgesang des siegersrunkenen Volkes. Händel, der zu diesem Werk Anleihen aus seinem Alexanderfest und aus Israel in Aegypten gemacht, feiert den Siegesantritt mit „Pauken und Trompeten“ in des Wortes verengender Bedeutung. Letztere treten ohne Verbindung durch andere Blechhölzer dem Orchester gegenüber. Ungeschwächt durch die milderen Hörner klingt es doch ein helles, feurig-lebhaftes Cornett, aber in der häufig wiederkehrenden Verwendung liegt die Gefahr ihres Prävalirens, und — der Eintönigkeit. Ja, diese ist unaussprechlich, wenn, wie bei der gegenwärtigen Aufführung, grade die milderen und weicheren und milder bewetzten Sätze zum grossen Theile — warum, haben wir nicht zu ergründen vermocht — weglassen werden. Ausserdem dürfen wir bei aller Verehrung für Händel und auch die Gefahr, aus dem Anathem musikalischer Ketzerei zuzusehen, nicht verschweigen, dass die Behandlung auch der Holzbläser vom Standpunkte der heiligen Instrumentierung ihre Bedenken hat. Händel stellt den Fagotten die Oboen und Fagotte gegenüber und lässt häufig beide Müssen alterniren. Dabei kommen denn die Oboen und Fagotte sehr zu kurz. Abgesehen davon, dass beide unter einander ohne Vermittlung der Clarinetten aufrufen, klingen die Oboen namentlich in der Lage, wo die Trompeten am reichsten wirken, dünn und scharf, und vornehmlich in den weissen Räumen der Kirche verliert ihr Ton jede Fülle und jeden Wohlklang.

Von den Sollen ist nicht viel zu bemerken, schon weil ausser der Bass-Arie: »Du König der Ehren, und dem All-Solo bei Einleitung des Schlüsselschlores die übrigen folgenlassen waren. Warum, ist uns auch nicht klar geworden.

Schliesslich ist zu sagen, dass der Vorstand des Vereins nicht für den Druck des Textes gesorgt hatte. Es ist in der That etwas viel vom Publicum verlangt, einem grosseren, ihm bis dahin meist völlig unbekanntem Werke dauernd Aufmerksamkeit zu schenken, wenn der Chor so wenig deutlich ausspricht, dass selbst einem, dem das lateinische Idiom nicht fremd ist, anfangs ungewiss blieb, ob das Tedeum mit lateinischem oder deutschem Texte gesungen wurde.

Braunschweig. Anfang December. § Die letzten Wochen waren ziemlich reich an Musik. In der Mitte des Novembers hatten wir sogar kurz hintereinander drei Concerte, am 10. die erste Quartettsoirée, am 13. das Concert des bekannten Posaunenvirtuosen Nabich aus Leipzig, und am 14. ein Kirchenconcert. Die Herren Blumenstengel, Sommer, Eggeling und Kindermann, Kammermusiker in der Hofcapelle, quartettiren schon seit mehreren Jahren, haben indess immer noch nicht den Standpunkt der Höhe erreicht, welchen man seit dem berühmten ältern Müller'schen Quartette bei uns anzunehmen gewohnt geworden ist. Die Theilnahme der Publicans ist dabei bis jetzt noch immer eine sehr beschränkte gewesen, diesbezügliche Kritik keine grossere werden, so lange das Quartett statt auf einen gleichmässigen Ton der vier Instrumente und mit einem solchen auf ein besseres Zusammenspiel nur auf den blossen Effect hin studirt, und ferner mit einer höchst mittelmässigen Clavierbegleitung, der Frau Kindermann's, Experimente im Vortrage von Trio's macht, welche man in Privatreisen in viel grosserer Vollkommenheit zu hören bekommt.

Bedeutender war das dritte Vereinsconcert, welches als zweites Symphonieconcert von der Hofcapelle aus Hannover unter Direction des Capellmeisters Fischer am 11. ausgeführt wurde. Das Programm enthielt an Orchesterwerken die Overtüre zu Eurystheus von Weber, in Coriolan von Mendelssohn und die dritte Suite (F moll) von Franz Lechner. Die Ausführung war nach jeder Richtung hin mustergründig, und da man hier seit einer langen Reihe von Jahren gute Orchestervorträge hat entnehmen müssen, so war der Beifall nach jeder Nummer ein ungemein grosser, der sich noch steigerte durch die Glacé (Nr. 3 in der Suite), in welcher brillante Variationen für Flöte, Clarinette, Horn und Violine vorkommen und die sämtlich meisterhaft ausgeführt waren. Die Variation in chromatischen Läufen für die Holzbläserinstrumente war übrigens gestrichen. Obgleich die Suite hier sehr angesprochen hat, sind wir doch der Meinung, dass das Zurückgreifen nach der alten Form, wie solches nicht bloss von Lechner, sondern auch von andern Componisten, wie Esser, Raff etc. versucht ist, nur als ein Rückschritt betrachtet werden kann. Eine Pianistin, Fräulein Marstrand aus Hannover, spielte das Scherz (H-moll) von Mendelssohn mit Orchesterbegleitung mit viel Fertigkeit, aber ohne Energie und grossen Ton, sie schien auch sehr auf Chopin angewiesen zu sein, von dem sie noch das *Im-promptu* As dur vortrug und diesem die Schubert'schen Walzer von List folgen liess; beides wurde sehr beifällig aufgenommen.

In der Oper gastirte Fräulein Desirée Ardió mit ausserordentlichem Beifalle als Rosine im Barbiere, Leonore im Troubadour und Marie in der Regimentstochter.

Leipzig. Die Hauptnummern des neunten Abonnements-Concerts (10. Dec.) waren eine für Leipzig neue Ouverture, componirt zur 50jährigen Jubelfeier des Prager Conservatoriums von J. W. Kalliwoda (sprich Kalliwoda, mit der das Concert begann, und M. Bruch's Scenen aus der Frühling-Sage, welche den zweiten Theil bildeten. Eine Festouverture, die man wohl als Erinnerung an Gieseler hätte, ist es im Ganzen hübsch gesetztes, freundlich wirkendes, doch in keiner Beziehung besonders hervorragendes Werk; die lärmende Instrumentierung des Schlusses, wo die österreichische Volkshymne angeknüpft ist, hatte für den Gewandhausraum etwas peinliches. Bruch's Werk geht wieder sehr, und man muss das selben zum Lobe nachsagen, dass es beim ältesten Hören gewinnt, da die Feinheiten seiner vorstrebenden Intentionen, dann der Chor- und Orchesterbehandlung immer mehr hervorströmen. Die Soli wurden von Frau Scheuerlein, den Herren Wiedemann und Marchesi und mehreren Ungenannten gesungen. Frau Scheuerlein schien an Stimme und Vortrag vortheilhafter zu haben, die Partie gestaltete sich in ihren Händen viel vortheilhafter als bei den früheren Aufführungen. Herr Marchesi, der ausserdem noch eine Arie aus *Mitane* (Act I. *rendrai quel coeur*) von Rossi, und eine aus *Eso* (*Folle e colui*) von Händel sang, bewahrte sich als flüssiger und verständiger Sänger, wann auch das deutsche Element sich ihm spröde erweist. — Ferner liess sich eine Violinistin, Fräulein Charlotte Dekner aus Pesth, mit dem Mendelssohn'schen Concert und zwei Bach'schen Stücken hören; dieselbe befreundete aber nur in dem letzteren, für das Concert zeigte sie sich noch zu unruhig.

Das Stadttheater brachte am 21. Dec. zum Vortheil des Theater-Pensionsfonds seit mehreren Jahren wieder einmal den *Fidelio* von Beethoven mit folgender Besetzung zur Aufführung: Fidelio Fr. Blazek, Florestan Herr Schild, Gouverneur Hr. Theles, Rocco Herr Hertzsch, Marceline Frau Dumont, Jacquino Herr Behling, Minister Herr Becker. Das gesteckte volle Haus zersetz fast nach jeder Nummer, besonders aber nach dem grossen Act des zweiten Act's in eine Begeisterung, wie wir sie in diesen Räumen noch nicht beobachtet zu haben glauben. Angesichts dieser Totalwirkung, die jedenfalls auch dem Fiets und Eifer aller Beteiligter mit zuschreiben ist, wollen wir für heute jede kritische Bemerkung, die wir zu machen hätten, unterlassen, und nur noch den Wunsch aussprechen, dass das Meisterwerk nicht wieder vom Repertoire verschwinden möge.

Feuilleton.

Bescheiden.

Ein ungedruckter Brief von Rob. Schumann.

(Durch die Güte des Herrn Universitäts-Musikdirectors Dr. J. G. Herzig in Erlangen ist uns folgender Brief von Schumann zur Disposition gestellt, den der letztere auf eine Zuschrift des ersteren, mit der Bitte um Beurtheilung seiner Compositionen und um Rath für die Zukunft, hatte folgen lassen. Er empfiehlt sich dem Interesse der Musikwelt durch Namen und Inhalt von selbst.)

Leipzig, den 1ten August 1811.

Verehrter Herr, haben Sie Dank für Ihr Vertrauen, das ich gern durch Offenheit erwidern möchte. Aber eine Verständigung aus der Ferne hat immer ihr Schwieriges. Noch dazu weiss ich nicht, was Sie Sichel für einen Lebensplan gebildet haben — und so muss ich mich denn hauptsächlich an das rein Musikalische halten, wie es sich mir aus Ihren Compositionen darstellt.

Sie scheinen auf der Orgel vorzugsweise heimisch — Dies ist ein grosser Vortheil und der grosse Componist der Welt hat ja für sie die meisten seiner herrlichsten Sachen geschrieben. Anderentheils verführt aber die Orgel grade auch leicht zu einer gewissen bequemeren Art des schafferns Musikmachers, der gut und schön klingen schreiben Sie wenigstens nicht zu viel kleine Sachen und versuchen Sie sich in grosseren Formen, in der Fuge, der Toccata etc., von denen ja Bach die höchsten Muster aufgestellt.

Wollen Sie sich aber nicht vorzugsweise zum Organisten bilden, so versuchen Sie sich in der Claviersonate, dem Streichquartett, vor Allem schreiben Sie auch für Gesang, dies bringt am schnellsten weiter und schaffert Musikmachers gut Blut.

Lesen Sie auch viel Musik; dies schärft das innere Ohr hauptsächlich. Spielen Sie nicht eher ein Stück, als bis Sie es genau inwendig gehört. Dazu würde ich Ihnen namentlich die 230 Bach'schen Chorale und das *woblttemperirte Clavier* empfehlen.

Aber thun Sie sich nicht zu viel auf einmal und vollenden immer alle angefangenen, namentlich grössere angelegte Compositionen, auch wenn Sie nicht ganz zufrieden damit sein sollten.

Das sind nur Winke; möchten Sie sie nicht missverstehen. Sie haben noch eine schöne Jugend vor sich und es lässt sich in Ihrem Alter so viel und so leicht lernen. Darum verlieren Sie niemals den Muth und erstarren Sie, wenn er sinken sollte, an unsern grossen deutschen Meistern, wie Bach, Händel, Mozart und Beethoven.

Gehen Sie dann freudig an Ihre Werk und senden mir nach Verlauf einiger Zeit wieder von Ihren Arbeiten etwas.

Mit den besten Wünschen

Robert Schumann.

Kurze Nachrichten.

Am 12. December v. J. ward in Düsseldorf A. Dietrich's »Brut vom Liebenstein« unter seiner eigenen Leitung mit vielem Erfolge aufgeführt. Schade, dass in Betreff der Solisten ein ganz besonderer Üstern ohlwalte: der Bassist war ganz heiser und die Tenorrolli mussten in letzter Stunde von einem Dilettanten übernommen werden, der aber seine Sache sehr tüchtig machte.

In Wien bei Gerold ist erschienen: »Mozart und Haydn in London« von Ferd. Pohl. Das Buch dürfte viel Neues bringen, und eine werthvolle Bereicherung der Litteratur bilden.

Die dritte Quartettsocietät des Herrn von Wasiewsky in Dresden (15. Dec.) brachte Haydn's Kaiserquartett, Mozart's Quartett in Es und Beethoven's Claviertrio in D Op. 70, die Clavierpartie gespielt von Frau L. Wentzel.

Hektor Berlioz's »Domination de Faust« wurde in dem letzten Gesellschaftsconcert unter der Leitung ihres dazu besonders geladenen Componisten, und unter angestrichlichen ihm gespendeten Ovationen, aufgeführt. Es fand darauf sogar ein Festessen zu Ehren des französischen Componisten statt.

Bei der kürzlich in Frankfurt a. M. durch den Caecilien-Verein zur Aufführung gebrachten H. Molle-Messe von S. Bach wurde eine (wie die »Signale« melden: ganz prächtige) Instrumentirung von Hrn. Musikdirector C. Müller benutzt.

In der Aufführung des »Saul« von Hillier im Cöln'ser Gürzenich wirkten Herr Schild aus Leipzig und Herr Hill aus Frankfurt a. M. mit.

Herr Hofkapellmeister Fr. Wüllner in München hat für seinen

95. Paaim für Männerchor, Soli und Orchester von dem Fescolmitée des Sängerkörpers in Ravai ein ehrenvolles Schreiben und ein Ehrenhonorar von 30 Dukaten zugesichert erhalten.

Opernabschriften. Das Hoftheater in Dresden brachte vom 12. bis 21. Dec. folgende Opern: Rienzi, Glockchen des Eremiten, Don Juan, Stimme von Portia, Figaro; dann noch den Sommernachts Traum mit Mendelssohn's Musik. — In Wien soll eine Oper von Kásmayer »Das Landhaus in Meudon«, in Paris Verdi's »Don Carlos« zur Aufführung kommen. — Im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater in Berlin wurde eine Operette gegeben, deren Held Franz Schubert ist. Der Verfasser, Herr Suppe in Wien, hat dazu auch noch Schubert'sche Musik misbraucht. Armerer Schubert! — Aber's »Astorga« wurde kürzlich auch in Prag gegeben, und zwar mit besonderem Beifall. Deswegen ging diese Oper am 9. December in Schwaben zum ersten Male über die Breiter des Hoftheaters; auch hier mit vielem Beifall. — Weher's »Frischschütz« ist am 7. Dec. zum ersten Mal über die Bühne des Théâtre lyrique in Paris gegangen, und hat grossen Enthusiasmus hervorgerufen. — In Stuttgart ging Pressal's »Der Schneider von Ulm« über die Breiter; die äussere Sache besah natürlich dieses Werk in gewohnter »spirituosi« Weiss gehörig.

Zeitungsan.

Dr. E. D. Hanslick spricht sich in der »Neuen Freien Presse« vom 21. Dec. mit rühmender Unabhängigkeit von Kundgebungen eines grossen Publicums über die Composition der »Domination de Faust« von Berlioz aus. Nach diesem Artikel, den wir unsern Lesern mittheilen gedenken, wäre das Berlioz'sche Werk nicht etwa besser, sondern schwächer als andere desselben Componisten.

In der Zeitschrift für die gesammten Naturwissenschaften, herausgegeben von dem naturwissenschaftl. Verein in Halle 27. Band, Heft 5 (Jan. 1866) findet sich ein Aufsatz: »Über die Berechnung der Töne von G. Schubring, der für gelehrte Musiker und Akustiker besonders Interesse haben dürfte. In einer Nachschrift widmet der Verfasser auch einen Aufsatz von A. E. Koch (veröffentlicht in dem Sitzungsberichte der Wiener Academie 1865, Abth. II) einen scharf beleuchtenden abweisenden Passus.

ANZEIGER.

[1] Bei C. F. Peters erschien soeben:

Sonate für Violine solo von F. W. RUST für Piano und Violine bearbeitet von Ferdinand David.

Es ist dies dieselbe Sonate, welche kürzlich im Gewandhaus-Concerte von Herrn Concertmeister David vorgetragen wurde und sich des höchsten Beifalls des Publicums, sowie der Kritik zu erfreuen hatte.

[2] Im Verlage von Fr. Kistner in Leipzig erscheinen Monat Januar 1867 mit Eigenthumsrecht:

Abt. Franz, Op. 222. Vier vierstimmige Männergesänge.

Nr. 4. Dämmernd stehst die grauen Berge.

— 2. Zu Andernach am Rheine.

— 3. Sängers Gruft.

— 4. Lachen.

Asanitschewsky, M. v., Op. 9. Concert-Ouverture für grosses Orchester. Clavierauszug zu 4 Hdn. von Aug. Horn. 4 Thür. 5 Ngr.

Beethoven, L. van, Sinfonie Nr. 4 (C dur), Nr. 3 (Es dur) f. Piano- und Violine eingerichtet von Fr. Hermann.

Davidoff, Chs., Op. 16. Drei Salonstücke (Mondnacht, Lied, Märchen) für Violoncell und Piano. 4 Thür. 5 Ngr.

— Op. 47. Souvenir d'Oranienbaum. (Adieu, Barcarolle.) Deux Pièces de Salon p. Violoncell et Piano. 31 Ngr.

Hiller, Ferd., Op. 128. Leichte Serenade für das Piano. 2 zu 4 Händen, complet 3 Thür. 5 Ngr.

Einzeln: Präludium und Scherzo. 30 Ngr.

Variationen und Intermezzo. 25 Ngr.

Reverie und Fiancé. 25 Ngr.

Höhne, Wilhelm, Op. 3. Scherzino für Piano. 74 Ngr.

Köhler, L. Ulrich, Op. 42. L'Esperance. Mazurka brillante pour Piano. 15 Ngr.

— Op. 45. Grande Valse pour Piano. 15 Ngr.

Kuntze, C., Op. 128. Die Schwiegermutter. Komisches Männerquartett. Part. o. St. 22 1/2 Ngr.

Haß, Joachim, Op. 124. Vom Rhein. 6 Fantasiestücke für Phe.

Nr. 1. Grass an den Rhein. 20 Ngr.

— 2. Kahnfahrt. 20 Ngr.

— 3. Am Loreleyfels. 20 Ngr.

— 4. Bargsage. 20 Ngr.

— 5. in der Laube. 15 Ngr.

— 6. Nachklänge von Winterfest. 20 Ngr.

Richter, E. F., Op. 41. Vier Tonstücke für Piano. 25 Ngr.

Rüchel, H., Op. 19. 4 Lieder f. eine Sopranstimme u. Piano. 20 Ngr.

Struth, A., Op. 128. Fantasie-Mazurka für Piano. 74 Ngr.

Demnächst folgen:

Beethoven, L. van, 3 Quatuors originaux pour Piano, Violon, Vielle et Violoncelle (Oeuv. posth.) arrangements pour Piano à 4 mains par Chs. Geissler. Nr. 4 (Es). Nr. 2 (D). Nr. 3 (C).

Chwatal, F. X., Op. 208. Wein, Weib und Gesang. Gedicht von Dr. Wm. Andree, für eine Bariton- oder tiefe Tenorstimme mit Begleitung des Piano. 74 Ngr.

Graben-Hoffmann, »Die Kaffeeschwester.« Musikalisch-dramatisches Genrebild für Frauenstimmen mit Begleitung des Orchesters und im Clavierauszug.

Köhler, L. Ulrich, Op. 58. Die träumende Elfe. Salonstück für Piano. 74 Ngr.

— Op. 51. Mazurka-Improvisation für Piano. 74 Ngr.

Lange, Gustav, Op. 35. Les Jours d'absence. Nocturne p. Piano. 74 Ngr.

— Op. 26. In der Fremde. Melodie für Piano.

— Op. 27. Liebesruf. Melodie für Piano.

— Op. 28. Herzleid. Melodie für Piano.

— Op. 44. Abendstunden. Tonstück für Piano.

— Op. 44. Neuer Frühling. Tonstück für Piano.

Moscheles, Ign., Variationen über G. F. Handel's Harmonious Blacksmith für das Piano. 74 Ngr.

[3] Im Verlage von **L. Hoffarth** in Dresden sind erschienen und durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Theodor Twietmeyer.

Acht Lieder.

(Liebesfrühling. — Die Abendglocken. — Mondschein auf dem Meer. — Wohl waren es Tage der Sonne. — Ufern Lindensbaum. — Liebeswohl. — Wärst du mein! — Nach Jahren.)

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Op. 7. Preis 1 Thlr.

Acht Lieder.

(Das junge Gras. — Dein Angesicht. — Wasserfahrt. — Mit deinen blauen Augen. — Vergessmichnicht. — Der Abendstern. — Liebeswohl. — Wonne des Frühlings.)

Op. 8. Preis 1 Thlr.

[4] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist mit Eigenthumsrecht für Deutschland und die Schweiz erschienen:

HENRI PAVOPKA.

Gesangs A-B-C.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangsschulen, Gymnasien und Instituten.

Abécédaire vocal.

Méthode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser la voix.

Preis 25 Ngr. netto.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien. Die Zweckmässigkeit dieses Werks wurde von den kaiserlichen Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt; ebenso von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brüssel und Lüttich, den Herren Fabis und Doussoligne-Mehul, welche dasselbe auch in ihren Classen eingeführt haben.

Suite de l'Abécédaire vocal.

24

Vocalises progressives

dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix, la Voix de Basse exceptée. (A son Elève la Princesse Sophie Ypsilanti.)

Cah. I.

Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Cah. II.

Pr. 1 Thlr 15 Ngr.

[5] In unserm Verlage ist erschienen:

Richard Hol, Op. 39. **Der blinde König**, Ballade für Soli, Chor und Orchester.

Clavierauszug fl. 3. —
Chorstimmen 4. 20.

J. H. Kufferath, Op. 30. **Psalm 12 (13)** für Soli, Chor und Orchester.

Clavierauszug fl. 4. —
Chorstimmen 1. 60.
Amsterdam, December 1866.

Th. J. Roothaan & Co.

[6] **Für Harmonium.**

Zundel, Schule, Text deutsch u. englisch, mit 25 Stücken 20 Ngr.
Zundel und Fröhlich, 106 Melodien in 8 Heften, à 40 Ngr.

Mozart, 13 Compositionen für Harmonium bearbeitet von E. Fröhlich, 25 Ngr. (auch einzeln).

Alger, 3 leichte Stücke. 74 Ngr.

Kecher, Kreuz- und Trost-Lieder für Sopran oder Tenor mit Harmonium (oder Piano). 2 Hefte à 40 Ngr.

Hirsch, An die Musik, Duett für Sopran und Tenor mit Harmonium und Piano. 4 Thlr.

Auch alle anderwärts erschienenen Musikalien für Harmonium vorrätig bei

G. A. Zumsteg in Stuttgart.

[7] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Sobeeb erschienen:

W. A. Mozart als Claviercomponist

von

D. Franz Lorenz.

Elegant gebefet. Preis: 12 Sgr.

Plutarch über Musik

von **D. RUDOLF WESTPHAL.**

8 Bogen, gr. 8^o. Preis: 4 Thlr. 7 1/2 Sgr.

(Zugleich als dritte Abtheilung von dessen Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik.)

Plutarch's Schrift über die Musik ist das wichtigste Quellenwerk für die griechische Literatur- und Musikgeschichte; die vorliegende Ausgabe enthält ausser dem kritisch hergestellten Texte und ausführlichen Erläuterungen eine deutsche Uebersetzung.

In demselben Verlage erschienen früher:

Ambr. Dr. A. W., Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Vollständig in vier starken Bänden. Erster Band. Preis: 3 Thlr. Zweiter Band. Preis: 4 Thlr.

Brosig, Moritz, Modulationslehre mit Beispielen. Zunächst für angehende Organisten. Geheftet. Preis: 10 Sgr.

Lorenz, Dr. Franz, Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre Gegner. Geheftet. Preis: 48 Sgr.

Schäffer, Julius, Zwei Beurtheiler Robert Franz'. Ein Beitrag zur Beleuchtung des Unwesens musikalischer Kritik in Zeitungen und Broschüren. Geheftet. Preis: 7 1/2 Sgr.

Viel, Dr. W., Don Juan. Komisch-tragische Oper in zwei Acten. Aus dem Italienischen ins Deutsche neu übertragen, acht Bemerkungen über eine angemessene Bühnendarstellung. Geheftet. Preis: 24 Sgr.

Westphal, Rudolf, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. In drei Abtheilungen. Erste Abtheilung. Geheftet. Preis: 4 Thlr. 22 1/2 Sgr.

Westphal, Rudolf, System der antiken Rhythmik. Geheftet. Preis: 1 Thlr. 45 Sgr.

Wolkegen, Alfred, Freiherr von, Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni, mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuches von Lorenzo da Ponte. Geheftet. Preis: 48 Sgr.

Preis-Medailien der Ausstellungen:

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

Die Pianoforte-Fabrik von Brettkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre bekannten und bewährten Instrumente zu nachstehenden Preisen.

In Mahogany, Nussbaum und Palisander.

Concertflügel, grosse Gattung, 7 Oct. 500—700 Thlr.
Stutzflügel 300—425 —

Teufel's Organo 225—250 —

Pianos 250—300 —

Ausführliche Preislisten nebst Bezugsbedingungen stehen Privaten, Musikern und Handlern zu Dienst.

[9] **Musikalien-Nova Nr. 12**

aus dem Verlage von

Praeger & Meier in Bremen.**Brunner, C. T.**, Op. 478. Drei kleine Lieder-Fantasien für Pianoforte.

Nr. 1. »Mutterseelenallein«, von Abt. 7½ Sgr.

- 2. »Der Mensch soll nicht stolz sein«, von Suppé. 7½ Sgr.

Cresceni, G., 12 Angewählte Gesangstudien für Bass oder Bariton, nebst einer Vorrede des Verfassers, mit Begleitung des Pianoforte, herausgegeben von C. Weinhaber. Heft 1. 1 Thlr.**Danse, R.**, Op. 298. Le Gondolier. Chanson sans paroles pour Pianoforte. (Der Prinzessin Friedrich Karl von Preussen gewidmet.) 10 Sgr.

— Op. 298. Bremer-Theater-Polka, für Pianoforte. 5 Sgr.

Mietrich, J. F. C., Op. 79. Germania, von Strachwitz, für Männerchor. Partitur und Stimmen. 15 Sgr.

— Op. 85. Volkalieder-Album für Pianoforte. Eine Auswahl der schönsten Lieder in brillanter Fantasie-Form.

Nr. 1. »Am Brunnen vor dem Thore«, von Fr. Schubert. 3 Sgr.

- 2. »Gleite sanft dahin«, von Nägeli. 7½ Sgr.

- 3. »Vom Glorienlicht umflossen«, von Krentzer. 5 Sgr.

- 4. »Hierzu, was kränkt Dich so sehr«, Volkslied. 5 Sgr.

- 5. »O, wir ich doch des Mondes Licht«, von Kücken. 5 Sgr.

- 6. »Bruder lagert Euch im Kreise, Volkslied. 5 Sgr.

Hensel, C., Op. 14. Drei Sonnetten für das Pianoforte.

Nr. 1. in Cdur. 1½ Sgr.

Hoffmann, H., Sammlung beliebter Tänze für Pianoforte.

Nr. 24. Concordia-Quadrille (üb. beliebige Opera-Thema). 7½ Sgr.

Lassners, J., Op. 17. Drei Gedichte aus dem Schauspiel: »Wilhelm Tell«.

Der Fischerknabe. Der Hirt. Der Alpenjäger.

Für Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Sgr.

Nohr, Fr., Op. 16. Galopp. (Gedicht von Bauer), für 4stimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 27½ Sgr.**Reinshaler, C.**, Op. 17. Sechs Lieder für Alt oder Bariton; mit Pianoforte.

Nr. 4. »Frühling im Alter«. 7½ Sgr.

- 5. Jägers Abendlied. 10 Sgr.

- 6. Bei Dir. 1½ Sgr.

Schubert, F. L., Op. 67. Musikalischer Hausschatz, Polpourris in Fantasieform für Pianoforte.

Nr. 4. »Die Tochter des Regiments«. 15 Ngr.

- 5. »Norme«. 15 Ngr.

Witte, G. H., Op. 5. Quartett in A dur für Pianoforte, Violine, Viola und Cello. Vom Musik-Institut zu Florenz 1865 preisgekron. (Capellmeister Reinecke gewidmet.) 3 Thlr. 15 Ngr.[10] **Eine wahrhafte Bereicherung der Männergesang-Literatur**

sind die folgenden, kürzlich im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erschienenen Werke, die sich besonders zu Gesangfesten und größeren Aufführungen empfehlen:

Bruch, Max, Op. 23. Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage, für Solostimmen, Männerchor und Orchester. Partitur 7½ Thlr. netto. Clavierauszug 3½ Thlr. Orchesterstimmen 1¼ Thlr. Chorstimmen (à 5 Sgr.) 20 Sgr. Solostimmen 10 Sgr. Textbuch 1¼ Sgr.

Apart erschien hieraus die 5. Scene:

Ingeborg's Klage für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Sgr.**Faist, Immanuel**, Op. 25. Die Macht des Gesanges von Schiller, für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten und Pauken (Preisgekrönt von dem Ausschusse des schlesischen Sängereunds). Clavierauszug 1½ Thlr. Singstimmen (à 7½ Sgr.) 1 Thlr. (Partitur oder der Presse.)**Hiller, Ferdinand**, Op. 107. Aus der Edda (Ostereisen und Ostere). Zwei Gedichte von Elias Ling, für Männerchor mit Orchesterbegleitung. Partitur 3 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. Singstimmen 15 Sgr.**Vierling, Georg**, Op. 32. Zur Weinnese nach Ankreon von Franz Greudaard, für Männerchor und Orchester. Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 2¼ Thlr. Clavierauszug 1½ Sgr. Singstimmen (à 2¼ Sgr.) 15 Sgr.[11] Im Verlage von **J. Rütger-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist mit Eigenthumsrecht erschienen:**JOSEPH GREITH**
Zwölf dreistimmige Lieder

für zwei Soprane und Alt

vorherrschend religiösen Inhalts (für die obren Classen der Knaben- und Mädchen-Schulen, wie auch anderer Singvereine als Vorbildung für den höheren Chorgesang).

Preis netto 6 Ngr.

- Nr. 1. Sonntags-Morgen-Andacht: »Gottesstille, Sonntagfrühe«, von Max von Scheinendorfer.
- 2. Der Abendstern: »Abendstern, ach wie gern«.
- 3. Sonntags-Gruss: »Der Sonntag ist gekommen«, von Hoffmann von Fallersleben.
- 4. Weihnachts-Freude: »Der Winter ist gekommen«, von Robert Neckel.
- 5. Frühlingstrost: »O der bläue, bläue Himmel!« von O. F. Gruppe.
- 6. Frühlingstränen: »Rosenchein und Blüthenregen lacht auf allen grünen Zweigen«, von Hermann Rollet.
- 7. Weihnachtslied: »Uns kam ein Schiff gefahren«, von Peter Gall Rose.
- 8. Ein Trostsprüchlein: »Lass' dich nur nichts dauern«, von Paul Fleming.
- 9. Jugendfestlied: »Wir feiern heut' die Jugendfest«.
- 10. Oster-Gewissheit: »Frühlingssonnen! Fest der Wonne!« von Winzer.
- 11. Weihnachts-Jubil: »Empor zu Gott, mein Lobgesang!« von Fr. A. Krummacher.
- 12. Die Engelsbarbe: »Kennst du die goldne Harbe«, von J. N. Vogl.

Achtzehn dreistimmige Lieder

für zwei Soprane und Alt

vorherrschend religiösen Inhalts (worunter sechs Marienlieder) für die obren Classen etc.

(Erlaubt Strauß, Balg, Hebel, Gesangsleiter in Solistern.)

Pr. netto 6 Ngr.

Diese Sammlung enthält vorstehende zwölf Lieder nebst folgenden Marienliedern:

- Nr. 1. Die ruhmwürdige Jungfrau: »Ihr Engel dort oben«.
- 2. Ave Maria: »Die Nacht entflieht, der Morgen glüht«.
- 3. Die Zuflucht der Sünder: »Maria, hilf mir stehen!«
- 4. Die Hülle der Christen: »Fromme Lieder grüßen dich«.
- 5. Ave Maria: »Gegrüßt seiest du, Maria«.
- 6. Das Gedenklied: »War mir jungst so weh zu Muth«.

[12] Bei **C. F. Peters** in Leipzig erschien:**Mendelssohn's Hochzeitsmarsch**

Transcription für Piano von

Alfred Jaell.

Op. 132. Preis 26 Ngr.

Dieses neueste Werk des beliebten Salon-Componisten zeichnet sich, wie der in voriger Saison erschienene Faust-Walzer (Op. 189), durch äusserst brillanten Stil und leichte Ausführbarkeit aus.

[13] **Catalog Nr. 348**von **E. Weingart**, Buchhändler in Erfurt.Enthält Musikalien und Schriften über Musik. 8^o. 11 Bogen. Eine reichhaltige Sammlung (ca. 2000 Nummern). Gratis durch die Buchhandlungen zu beziehen.

Etablissements-Anzeige.

Robert Seitz in Leipzig

Petersstrasse No. 16.

Musikalienhandlung, Leihanstalt für Musik und Pianoforte-Magazin.

Lager von liniertem Notenpapier, Metronomen, photographische Portraits, römische und deutsche Saiten und Requisiten für Musik.

Geneigte Aufträge werden aufs prompteste ausgeführt.

(12) Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:
Nunmehr ganz vollendet!

Beethoven's Werke

Vollständige, correcte, überall berechnigte Ausgabe.

	Thlr.	Ngr.
Series 1. Symphonien für Orchester. No. 1—9. In Partitur	23	12
2. Dieselben. No. 1—9. In Stimmen	32	15
3. Verschiedene Orchesterwerke. No. 1—9. In Partitur 11 15		
2. Dieselben. No. 1—9. In Stimmen	20	18
3. Ouverturen für Orchester. No. 1—11. In Partitur	11	24
3. Dieselben. No. 1—11. In Stimmen	16	15
4. Für Violine und Orchester. No. 1—3. In Partitur	2	6
4. Dasselbe. No. 1—3. In Stimmen	3	15
5. Kammermusik für 5 und mehrere Instrumente:		
No. 1—6. In Partitur	4	21
No. 1—6. In Stimmen	5	21
6. Quartette für Streich-Instrumente. No. 1—17.		
In Partitur	11	6
In Stimmen	16	21
7. Trios für Streich-Instrumente. No. 1—5. In Partitur 2 12		
7. Dieselben. No. 1—5. In Stimmen	3	9
8. Für Blasinstrumente. No. 1—6. In Partitur	2	21
8. Dasselbe. No. 1—6. In Stimmen	4	9
9. Für Pianoforte u. Orchester. No. 1—10. In Partitur 16 3		
9. Dasselbe. No. 1—10. In Stimmen	22	9
10. Pianoforte-Quintett und Quartette. No. 1—6.		
Partitur und Stimmen	5	24
11. Trios für Pianoforte, Violine u. Violoncell. No. 1—13 14		
12. Für Pianoforte und Violine. No. 1—12	5	21
13. Für Pianoforte u. Violoncell. No. 1—8	5	12
14. Für Pianoforte und Blasinstrumente, No. 1—8	3	6
15. Für Pianoforte zu 4 Händen. No. 1—4	1	6
16. Sonaten für Pianoforte solo. No. 1—38	15	—
17. Variationen für Pianoforte solo. No. 1—21	5	24
18. Kleinere Stücke für Pianoforte solo. No. 1—16	3	9
19. Kirchenmusik. No. 1—3. In Partitur	13	12
19. Dasselbe. No. 1—3. In Stimmen	17	9
20. Dramatische Werke. No. 1—6. In Partitur	15	—
20. Dieselben. No. 1—6. In Stimmen	21	12
21. Cantaten. No. 1—2. In Partitur	3	21
21. Dieselben. No. 1—2. In Stimmen	6	6
22. Gesänge mit Orchester. No. 1—5. In Partitur	2	6
22. Dieselben. No. 1—5. In Stimmen	3	15
23. Lieder und Gesänge mit Pianoforte. No. 1—41	5	—
24. Lieder mit Pianoforte, Violine u. Violoncell. No. 1—12 3		

Sämmtliche Serien in Partitur, und zum Theil in Stimmen, sind gegen Vergütung der Einbände zu 45—50 Ngr. such in eleganten Sarsenet-Bänden mit Golddruck zu haben.

Ausserdem wird jedes einzelne Werk zum verhältnissmässigen Preise (3 Ngr. für den Musikbogen) abgegeben.

Das Ganze der Partitur-Angabe, der schönsten Schmuck einer grosseren musikalischen Bibliothek, brochirt 199 Thlr. 24 Ngr., gebunden 223 Thlr. 2 Ngr.

Der ausführliche Prospect der ganzen Ausgabe ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung gratis zu beziehen.

(16) Im Verlage von Theodor Lichtenberg in Breslau erschienen soeben mit Eigenthumsrecht:

HERMANN SCHOLTZ.

Op. 1. Albumblätter. Zwei Clavierstücke	Pr.	124	Ngr.
2. Zwei Clavierstücke: a) Nocturne, b) Walzer		124	
3. Lied ohne Worte, für Pianoforte		10	
4. Barcarole, für das Pianoforte		10	
5. Hieben Mazurkas, Hrn. MORITZ BRONN gewidmet. Heft 1. A moll, G moll, G dur, Fis moll		224	
2. E moll, Adur, Esdur		224	
6. Concert-Polonaise, Herrn H. BORNHAY gewidmet		124	
7. Drei Mazurkas, Frl. ANNA MEXLIK gewidmet		274	
Fis moll, G moll, G dur			
8. Canzonette, für das Pianoforte		124	
9. Drei Phantasiestücke, Hrn. LOUIS PLADY gew.		30	
10. Drei Mazurkas		274	
F moll, Desdur, A dur			
11. Concert-Étude, Herrn ADOLPH VON HENKELT gewidmet		45	
12. Trauer-Marsch, für das Pianoforte		15	
13. Romane, für das Pianoforte		15	
14. Fuge		10	
15. Drei Lieder, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte		45	
a) Es muss ein Wunderbares sein, Neduzis. b) Du bist wie eine Blume, Heine. c) Gross, Heine.			
16. Drei Mazurkas, Hrn. MICHAEL HEATZ gewidmet	25		
A moll, E moll, G dur			

(17) Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Soeben erschienen:

Choräle und Lieder

zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst auf
Gelehrtschulen

bearbeitet von

B. Kothe.

Mit Genehmigung der geistlichen Obrigkeit.

8 Bogen quer 8°. Elegant gebefelt.

12 Ngr. ord. 9 Ngr. netto.

(18) In der Musikalienhandlung von E. W. Fritsch in Leipzig erschienen soeben a Portrait 7/4 Ngr.:

Photographien neuester Aufnahme

(Erscheinungsbild in Violenkartenformat)

der Herren Lehrer des Conservatoriums für
Musik zu Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 9. Januar 1867.

Nr. 2.

II. Jahrgang.

Inhalt: Sind im zweiten Finale des Don Juan die Posaunen von Mozart? (Fortsetzung). — Recensionen (Neue Kammermusik-Werke von Joh. Brahms. 2.). — Berichte aus Wien, Rostock, Münster, Frankfurt a. M. und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen. Ein Portrait Beethovens betreffend. Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Sind im zweiten Finale des Don Juan die Posaunen von Mozart?

(Fortsetzung.)

Hält man die Posaunen zuerst mit den übrigen Blechinstrumenten zusammen, so ergiebt sich sogleich eine Benachtheiligung der letztern. In den Mozart'schen Partituren sind bei Horn- und Trompetenstimmen die Pausen fast eben so wichtig wie die Noten; nach längerem oder kürzerem Schweigen machen in der Regel die Einsätze einen besonderen Eindruck. Gerade im Juan-Finale fühlt man es diesen Einsätzen an, dass jeder mit gutem Bedacht an seinen Ort gestellt ist; ihre schöne Wirkung geht aber verloren oder wird wenigstens nicht rein genossen, wenn das Ohr in den vorübergehenden Takten schon den verwandten Blechton der Posaunen aufgenommen hat, und ebenso bleibt das bederete verstummen der Trompeten wirkungslos, wenn die Posaunen behaglich fortblasen.

Den Holzblasinstrumenten gegenüber erscheinen die Posaunen theils überflüssig, theils schädlich. Die Kraftstellen bedürfen der Posaunen nicht, um sich als solche hervorzuheben: sie erhalten Gewicht genug durch den Bläserchor von den Fagotten aufwärts bis zu den Flöten; die schrillen Oboen, die zum Theil tief liegenden Clarinetten sollen sich in ihrer Eigenthümlichkeit hören lassen, kommen uns aber nicht deutlich zum Bewusstsein, weil der vorlaute Posaunenklang unsere Aufmerksamkeit in erster Linie auf sich lenkt. Die daneben ertönenden Hörner und Trompeten ziehen uns weit weniger von den Holzinstrumenten ab: sie sind bekannte Gäste, während die im älteren Orchester nicht heimische Posaune immer anspruchsvoll auftritt und am rechten Orte es darf, weil ihr aristokratischer Klang sie zu einer vornehmen Sprache berechtigt, andererseits freilich auch einen feinsinnigen Componisten zu haushälterischem Gebrauche verpflichtet. Die bescheidener erscheinenden Hörner (in F) erweisen sich gleichwohl in jenen Fortstellen sehr wirksam; sie reichen aus, um der vorzugsweise den Holzblä-

sern anvertrauten Harmonie so viel Metallfarbe beizumischen, als zur vollen Kräftigung nothwendig und ohne Ueberladung thunlich ist. Die an sich noch effectvolleren Trompeten (in D) erhalten hier ihre Bedeutung nicht sowohl durch ihre Stellung in der Harmonie, als durch die von ihnen in's Orchester fallende Beleuchtung; das will sagen, sie wirken weniger durch die ihnen zugetheilten Töne, als durch die elementare Macht des Klanges, der das schneidigste aller Blechinstrumente von jeher zum Genossen der Pauken gemacht hat. Ohne die Partitur wird man deshalb kaum gewahr, dass sie im Juan-Finale in der That durchaus nur die zugleich in den Pauken liegenden Töne angeben. Eben durch diese Beschränkung auf ihre primitivsten Intervalle gemahnen sie an die Energie einer unzählbaren Naturgewalt, und zwar um so bestimmter, je weniger ihr scharfes Licht durch überzählige Blechtöne geschmeidigerer Art gebrochen wird. — In den Pianostellen erleiden insbesondere die Fagotte und Oboen durch die Posaunen mehrmals empfindlichen Schaden. Wie viel durch eine tiefe Lage der Holzinstrumente auszurichten ist, kann vielleicht am schlagendsten ein Blick auf das der Geisterscene vorausgehende *Allegro molto* zeigen. Im Clavierauszug sehen die ersten 13 Takte mit ihren harmlos fortrückenden Sexten so unbedeutend aus, dass man im Theater sich fragen muss, warum jetzt diese nämlichsten Takte die schauernde Angst Leporello's so eindringlich schildern können. Das meiste biezuhun die Fagotte, welche die Sexten der Violinen eine Octave tiefer mithläsen; auch die Flöten tragen bei, indem sie, obwohl oberhalb der Violinen sich bewegend, relativ gleichfalls eine tiefe Lage haben. In ähnlicher Weise sind nachher, wenn der Geist des Comthurs spricht, die begleitenden Fagotte, Clarinetten oder Oboen öfters mit Absicht tief gelegt; ihr Effect wird aber durch den helleren Klang der benachbarten Posaunen eingelebnet. Als ein Beispiel kann die Stelle vom 22. Takte des *Andante* an (zu den Worten des Comthurs: *«Non si pasce di cibo mortales etc.*) dienen:

Es fällt sogleich in die Augen, dass ohne Posaunen die Stelle überhaupt klarer, durchsichtiger ist; das Ausstopfen jedes freien Räumchens mit Ton (und noch dazu mit Blechton) ist sonst durchaus nicht Mozart's Art. Im einzelnen leiden in Takt 25, 28 und 29 die schönen Tieföne der vereinigten Clarinetten durch den theils auf, theils unmittelbar neben ihnen liegenden Posaunenton; in den Takten 25 und 29 kann der düstere zweite Fagott so nahe zwischen Tenor- und Bassposaune nicht zur rechten Geltung kommen, denn diese Posaunen beeinträchtigen ihn weit mehr als der gleichstimmige Seitenklang von Viola und Violoncell. Selbst das Tremoliren der drei Geigen wird durch die gehaltenen Posaunenaccorde halb verschleiert. Am schlimmsten aber fahren die Oboen in den Takten 22, 23, 26, 27. Ich halte diese beiden Taktpaare für eines der stärksten Argumente gegen die Aechtheit der Posaunen. Lange, ehe ich mir über dergleichen Dinge bestimmte Rechenschaft geben konnte, hatte ich mich in der Oper immer auf jene Takte ordentlich gefürchtet, und in der That wird jeder unbefangene Hörer zugeben müssen, dass ihre Klangfärbung einen wahrhaft widerwärtigen

Eindruck macht. Den Oboenton erkennt man nicht mehr, da er von der Altposaune absorbiert wird: er hat gerade noch so viel Einfluss, dem Klang der Posaune einen unangenehm naselnden Beischnack zu geben, so dass man beinahe an eine Kindertrumpete erinnert wird. Zu dem schönen Verschwinden des Bassethorns mit der Posaune in der früher erwähnten Sarastro-Arie bildet die obige Combination einen schroffen Gegensatz. Der Unterschied ist nicht bloß im verschiedenen Klangcharakter des Bassethorns und der Oboe begründet, sondern wesentlich auch darin, dass der Tonumfang der Bassethörner dem der Alt- und Tenorposaune näher liegt, mithin dort die relative Höhe eines vom Holz- und vom Blechinstrument gleichzeitig angegebenen Tons ziemlich die nämliche ist. Ganz anders verhält sich's bei den oben vorgelegten Taktpaaren. Hier kommt die Oboe sehr nahe an die untere Grenze ihres Umfangs, während die mit ihr gebende Altposaune sich im obersten Abschnitt ihrer Scala bewegt. Auf den nämlichen Tonstufen lautet also die Oboe tief, die Altposaune hoch: eben deshalb herrscht diese vor und vernichtet den Effect, der sich in der tiefen Lage der Oboen unverkennbar ankündigt. Hört man die Oboen allein, nur von den Fagotten im *unisono* begleitet, so klingt die Stelle dumpf und schaurig, wie sie soll; diese Wirkung wird durch den Zutritt der Posaunen nicht bloß gänzlich aufgehoben, sondern namentlich durch die Thätigkeit der Altposaune geradezu in's unschöne verkehrt.

Unter den Streichinstrumenten werden häufig die Bässe von den Posaunen beachtet. Im *Piu strettio* ist den Bässen eine immer wiederkehrende Passage gegeben, ganz ähnlich wie in der Duellscene des ersten Acts, und Ullrich hat gewiss recht, wenn er diese Aehnlichkeit für keine zufällige hält. Jedenfalls sollen diese Passagen deutlich vernommen werden. Sie sind aber von der in gehaltenen Tönen *forte* blasenden Posaune

jedesmal zugedeckt; nämlich:

(ähnlich noch zweimal), und

oder

(ähnlich noch dreimal),

oder

(ähnlich noch zweimal).

Im *Allegro* (vom dritten Takt an) wird eine andere charakteristische Figur der Bässe durch die Bassposaune verdunkelt:



Die später sechsmal in den Bässen vorkommende Zerspaltung des Grundtons nach dem Rhythmus  ist wieder durch die Bassposaune verwischt. Eine fernere Verhüllung am Schluss ist bedeutsamer als sie scheint. Dort heisst es:



und auch den Fagotten (welche hier mit den Bässen gehen) ist in ähnlicher Weise ein *D* der Tenorposaune beigegeben. Dadurch erhält die ganze Schlussstelle den Anschein, als sei ihr Bau eigentlich folgender:



(wobei die oberen Noten die Töne der zweiten Violine und der Viola geben), und dies leistet der Meinung Vorschub, man habe musikalisch hier einen wirklichen Abschluss vor sich. Die neun letzten Takte des *Allegro* sollen nicht einen definitiven Abschluss in *D*-dur darstellen, welcher etwa durch den Quartsext-Accord mit kleiner Sext bloss noch an das vorausgegangene *D*-moll erinnern will, sondern sie sind eine entschiedene Modulation nach *G*-moll, auf dessen Dominant-Accord das Orchester ruhen bleibt, um sodann das in solcher Weise schon vorbereitete *G*-dur in Angriff zu nehmen. Die bestimmte Wendung nach *G*-moll ist namentlich dadurch ausgesprochen, dass in jenen neun Takten zehnmal die Bässe den Grundton *G* anschlagen und jedesmal den entsprechenden *Moll*-Dreiklang über sich haben.^{*)} Diese Wendung hat aber freilich keinen Sinn mehr, wenn, wie es der gewöhnliche Bühnenbrauch ist, der fallende Vorhang den noch folgenden Bestandtheil des *Finale* wegschneidet. Möglicherweise geschah diesmal die Verhüllung der wahren Sachlage mit bewusster Absichtlichkeit. Wer die Posaunen zufügte, mag das Anstößige eines Endes eines wirklich befriedigenden Abschlusses gefühlt und es für das ratsamste erachtet haben,

^{*)} Dass mit jener Accordfolge ein definitiver Schluss an sich möglich wäre, ist allerdings richtig (obschon in solchem Falle der

Uebergang von *G* zu *D* über die *Z*-ischenstufe *B* das Gewöhnlichere sein würde). Allen ausser dem schon angeführten *offenen* anschlagen des *G* weist der ganze Verlauf der Composition deutlich auf die oben ausgesprochene Auffassung hin. Der zu *Joan's* letzten «da plötzlich einsetzende *D*-dur-Accord hat etwas Überraschendes; unwillkürlich empfinden wir ihn als Ankündigung eines abiegens von der bisherigen Haltung, und die nachfolgenden neun Takte lassen sich nur richtig verstehen, wenn man in ihnen zugleich einen überleitenden Zwischenact erkennt. Soll mit der *Fermate* alles zu Ende sein, so lassen die als Abschluss sich gebenden Takte uns unbefriedigt; sie erscheinen wie eine Anschlingung, deren Farbe mit dem Hauptthema nicht ganz im Einklang steht.

den verrätherischen *G*-moll-Dreiklang mit Hilfe der Bassposaune durch einen Quartsextaccord zu ersetzen.^{*)}

Nachtheil geht durch die Posaunen auch dem Gesang zu. Man findet bei Mozart kein Beispiel, dass er einer Solostimme eine so vielstimmige, namentlich blechreiche Begleitung gegeben habe wie hier. Wird auch die Stimme des Comthurs nicht gerade gedeckt, so verliert sie doch an Bedeutung und selbständiger Würde; sie ist fast immer zwischen die drei Posaunen förmlich eingeschachtelt, und zuweilen, wenn mit ihr eine Posaune in den gleichen Tönen fortschreitet (wie bei dem chromatischen aufrücken von *A* bis *Es* zu den Worten: *Tu m'invitasti a cenae* u. s. w.), hat man den Eindruck, als werde der Sänger von der Posaune an der Hand geführt. Mehr noch leidet der unterirdische Chor im *Allegro*. Dass man ihn niemals deutlich hört, liegt zum Theil an dem Geräusch, welches der auf den Brettern losgelassene (von *Daponte* nirgends verlangte) Höllenspuk macht, zum grossen Theil an den Posaunen. Diese blasen jeden Ton des Chors mit, und zwar immer im *forte*; es ist, wie wenn sie es darauf anlegten, ihn völlig todzuschlagen. Die gleichfalls mitgehenden Hörner und Trompeten haben auf den *A*-Noten nur je ein *sf.*, sollen also, wie die Pauken mit ihren Viertelschlägen, bloss den Eintritt jedes Tons stärker markiren, während alle andern Blasinstrumente zu den ersten Takten des Chors ganz schweigen. Den Posaunen dagegen ist jede dieser Halbnoten mit voll ausklingendem *forte* vorgeschrieben, und dies kann kein Druckfehler sein, da der Urheber der Posaunen sehr wohl wusste, dass bei ihnen der rasch wiederkehrende Effect des *sf.* ein gewagter sein würde. *Daponte* verlangt, der aus der Tiefe (*di sotterra*) ertönende Chor solle *scon voci cupes* (mit hohlen Stimmen) singen. Mozart hat es nicht übersehen, denn er schrieb diese Worte in seiner Partitur ausdrücklich bei. (Im Druck sind sie weggelassen.) Und dennoch hätte er den gepenslichten, unter dem Podium oder hinter den Couliissen verborgenen Sängern vorn im Orchester drei Posaunen mit ihrem lautesten Gedröhne zu Chorführern bestellt!

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Neue Kammermusik-Werke von Johannes Brahms.^{**)}

(Verlag von Simrock in Bonn.)

2) Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 40.

S. B. Ueber dieses Trio — dasselbe, welches neulich durch Frau Schumann in Leipzig zu Gehör gebracht worden

^{*)} Das übliche reihen über den Abfall, den das *Finale* durch Fortführung nehme, kann sich (obwohl nur wenige aus Erfahrung zu urtheilen vermögen, das das ganze *Finale* höchst selten gehört wird) auf die Posaunen berufen. Durch deren Zuthat werden die Sinne höher aufgeregt, als die ursprüngliche Instrumentation es will, und desshalb allerdings etwas abgestumpft für den Genuss einer weniger pikanten Fortsetzung.

^{**)} In der Recension über die Cello-Sonate in voriger Nummer bitten wir im ersten Absatz Zeile 45 zu lesen: in der originalen Ge-

war — ist in den hiesigen Musikkreisen viel hin- und hergesprochen worden. Keinem Irgend zurechnungsfähigen Hörer konnte entgangen sein, dass hier ein Product ichter hoher Kunstbegabung, seltener Durchbildung im Technischen, überhaupt eine Erscheinung von uns stand, über die man, wenn man sich selbst achtet, auch nur mit hoher Achtung spricht; Niemand konnte ableugnen, dass die gehörten Klänge von ichter poetischer Abstammung sind, und sich in ihren hervorragenden Zügen tief in Herz und Phantasie eingraben. Gleichwohl konnte sich bei der grössten Voreingenommenheit für den Componisten und sein Werk Niemand, wofür man ehrlich sein wollte, leugnen, dass dem Eindruck jene Befriedigung fehlte, die das Kunstwerk, auch wenn es düstersten Inhalts ist, gewähren muss; jene Befriedigung, welche aus der Beobachtung hervorgeht, dass die poetische Intention auch durchaus mit den einfachsten natürlich gesetzlichen Mitteln ausgeführt sei. Dieses Trio wird daher Veranlassung geben, auch einmal über die bedenkliehen Neigungen unseres Componisten, über diejenigen Eigenschaften seines Wesens und Schaffens zu reden, die einer unbedingten Zustimmung von Seite der Musikfreunde im Wege stehen, und von denen man wünschen muss, dass der Componist sie mit aller Entschiedenheit zurückdrängen möchte. Manches ist zwar im Tone des Vorwurfs oder Tadels geredet worden über Dinge, die nach unserer Uebersetzung einen Vorwurf oder Tadel nicht begründen können. So z. B. die »Düsterheit« des Inhalts überhaupt. Wästen wir doch wahrlich nicht, wo geschrieben stände, dass ein Musikwerk nicht überwiegend düster sein dürfe; and haben nicht Schumann und Mendelssohn, Schubert und Beethoven, ja selbst der sonst durchaus lebensfrohe Mozart Werke geschrieben, deren Hauptcharakter ein höchst trüber und näcklicher ist? — Hier können wir also einen berechtigten Grund des Tadels nicht auffinden. Auch nicht in einem etwa zu vermuthenden Mangel an Melodie zu Gunsten rein harmonischer Wirkungen, wodurch ein gewisser Mangel an ansprechenden Kunstmitteln zu begründen wäre. Unser Trio ist, wie sich später herausstellen wird, voll schöner, edler Melodik. Einen wirklich fühlbaren Mangel glauben wir dagegen hie und da in der Rhythmik des Werks zu finden. Ein unabweisbares Bedürfniss des einfachen Menschen, wie des gebildeten Kunstfreundes, ist Klarheit und feste Bestimmtheit der metrischen Gestaltung. Wenn wir im Zweifel bleiben über Arsis und Thesis, so fehlt uns die Basis des ruhigen Genusses, wir fühlen keinen sichern Grund unter den Füssen, und die daraus hervorgehende Aengstlichkeit lässt uns nicht zum rechten Verständnis der Melodie, somit auch nicht zum vollen Genuss derselben gelangen. Hiervon wird weiter unten mehr die Rede sein.

Eine andere Ursache der Unbefriedigung lag für uns und andere Hörer in der Klangfarbe des Werks, in der Zusammenstellung der Instrumente. Das Waldhorn, wie es von Brahms benutzt wurde, bietet zwar des poetischen Elements viel, es bringt auch etwas ganz spartes in das sonst wohlbekannte Wesen der Kammermusik. Allein eben darin liegt auch das gefährliche; je besonderer eine Klangfarbe ist, desto sparsamer muss ihr Gebrauch sein, wenn sie bei längeren Stücken nicht ermüden soll, und diese Sparsamkeit ist natürlich dort unmöglich, wo das Instrument gleichberechtigt neben den andern steht. Die grossen Meister haben sich daher nur unter ganz besonderen Umständen und nach wiederholter Bitte bewegen lassen, Blasinstrumente zur Kammermusik zu verwenden; ihre diesfälligen Werke tragen durchaus den Charakter von Ge-

legenheitsstücken an sich, und gehören, trotz allem Genie, das sie auch hier bewiesen, zu ihren schwächeren. Dazu kommt noch bei dem Brahms'schen Trio die Zusammenstellung mit der Violine, die dem Horn an Tonfülle nicht ganz gewachsen ist, daher oft in Schatten gestellt wird. Vielleicht würde besser eine Clarinette verwendet worden sein.

Noch eine dritte Neigung Brahms' wollen wir hier berühren und unsere Meinung darüber mit jener Offenheit aussprechen, die wir einem so hochbegabten Künstler schuldig zu sein glauben. Wir meinen Brahms' sich oft wiederholende Manier, als erste Sätze eines Kammermusik- oder Orchesterwerks Stücke zu verwenden, deren Charakter trüümischer und weich ist. Man könnte hierauf antworten, Brahms' Natur sei eben von vornherein eine so angelegt, dass das Trüümische und Weiche sich gerade in seinen Hauptsätzen auszusprechen liebt. Dagegen ist allerdings nichts einzuwenden; allein es liegt dann die Gefahr ziemlich nahe, dass sich seiner Production nur jene mit Enthusiasmus zuwenden, die selber nach dieser Seite hinneigen. Da wir aber Brahms die grösstmögliche universelle Wirkung seiner Tonsprache wünschen müssen, und überzeugt sind, dass er, wenn er sich selbst und die Wirkung seiner Musik auf ganz unbefangene Hörer recht beobachtete, jener Neigung Fesseln anzulegen für gut finden würde, so halten wir es für unsere Pflicht, auch auf diesen Punkt, als einen, welcher bei der Frage nach der allgemeineren Anerkennung des Componisten eine Rolle spielt, hinzuweisen.

Andere, mehr das allgemeine des Brahms'schen Stils charakterisirende Merkmale, seine zuweilen übersittigte Harmonik und gehäufte Modulation, lassen wir hier einstweilen unberührt. Man müsste eine dahin zielende Untersuchung in einem Artikel erledigen, der geradezu Brahms' Harmonik im allgemeinen behandelte. Was im vorliegenden Trio hier einschlägt, wird an seinem Orte bemerkt werden.

Das Trio enthält vier Sätze, deren erster (statt des sonst gewöhnlichen *Allegro*) ein *Andante* ist, dann folgt ein Scherzo, ein *Adagio mesto* und ein *Final-Allegro*. Jenes erste Stück, *Andante Es-dur* $\frac{3}{4}$, besteht aus einem Hauptsatz und einem Seitensatz in $\frac{3}{4}$ -Takt (*poco più animato*), welcher letzterer von ziemlich unbestimmter Tonart ist (das erstmalig von C-moll nach G-moll, das zweitemal von Es-moll nach B-moll lenkend). Die Melodie des Hauptsatzes ist von sehr eigenthümlicher Haltung dadurch, dass sie mehr die Dominante als die Tonika zum Mittelpunkt macht; sie erhält durch dieses schwebende Wesen den Ausdruck ungestillter Sehnsucht, eines Trüüms und Hangens in Liebe und Leid: durch den Hornklang wird diese Wirkung noch verstärkt, es ist alles in die Luft gehüllt, unbestimmt, in Nebel zerfliessend. Diesem Charakter würde auch die Unbestimmtheit des rhythmischen (indem das Clavier sich durchaus nachschlagend verhält und somit das Gewicht des guten Taktheils nur in der Melodie liegt) wohl entsprechen; aber es scheint uns in dieser Uebereinstimmung aller Factoren auch etwas übermässiges enthalten, das noch dadurch besonders auffällt, dass jenes seufzerartige nachschlagende, die Vermeidung der Betonung des guten Taktheils durch den Bass (welcher allein im Stande ist, die metrische Form $\sim \sim \sim$ deutlich zu machen), fast durch den ganzen Satz anhält, besonders auch in jedem Seitensatz, dessen metrische Veränderung, bei dem Mangel fest bestimmter Betonung des jetzt dreitheiligen Taktes, am Anfang für den Hörer geradezu unverständlich bleibt, wenn auch die nähere Bekanntschaft mit den Noten jenes Gefühl der Unsicherheit einigermaßen beseitigt. Es ist dies eine Erbschaft Schumann's, welche anzutreten ihre sehr bedenkliehe Seite hat. Das nebelhafte, verschwommene der neueren Kunst liegt hauptsächlich in dieser Behandlung der musikalischen Metrik, die wir zwar als Kunstmittel nicht verschmähen oder verschren, deren Gebrauch wir aber eben

danken (statt ähnen). Einigs andere Druckfehler, die in dieser ersten Nummer leider stehen geblieben sind, werden die Leser sich selbst corrigirt haben.

möglichst eingeschränkt wissen möchten, damit die Kunst nicht der Kraft verlustig gehe. Jenes erste Thema lautet wie folgt:

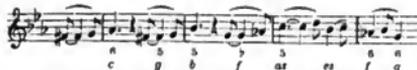


Es tritt ohne alle Vorbereitung zuerst in der Violine auf, wird dann vom Horn abgenommen, und ist gefolgt von einem höchst ausdrucksvollen Nebenmotiv:



(In 3 Oktaven.)

worauf das Thema im Horn nochmals, doch auf einer andern Tonstufe, auftritt. Die Schlussnoten dieses Gesangs greifen dann canonicch das Clavier und die Violine auf, wodurch zwei neue Motive in den Satz hineinwachsen; nachdem nochmals jenes zweite schmerzvoll klingende Motiv ertönt, bringen Violine und Horn das erste Thema in Terzen, mehr in Es-moll als in Es-dur, und dieser Hauptsatz schliesst quasi in Moll-dur. Hat nun in diesem Stück die Begleitung und namentlich der Bass immer eine nachschlagende Rolle gespielt und dadurch das Verlangen nach festerer Gestaltung auf dem höchsten Punkt gesteigert, so müsst' unserm Gefühl nach in dem jetzt folgenden Seitensatz der Bass entschieden in den Vordergrund treten. Dass dies nicht geschieht, dass Harmonie und Rhythmus, ungeachtet der Veränderung der Melodie in $\frac{3}{8}$ -Takt, in jener schweben Zurückstellung verharren, möchten wir für einen positiven Fehler halten. Die Melodie ist von Schumann'schem Zuschnitt durch seltsames syncopeites Wesen:



Die Harmonisirung dieser Melodie scheint uns mehr künstlich als befriedigend, das Quint- und Terzsteigen des Fundaments bringt ungeachtet des häufigen Wechsels etwas stockendes in die Sache, fast möchte man sagen etwas überlehrtes. Wendervoll und tief ergreifend finden wir dagegen die Coda dieses Seitensatzes, eine Melodie in G-moll, wo besonders die Sept-None auf C mit überlegender Verz von eindringlichster Wirkung ist. — Die Form des Stücks vollzieht sich nun durch Wiederkehr des Hauptsatzes und des Seitensatzes, der dann, wie bereits bemerkt, in B-moll schliesst; dann nochmals des Hauptsatzes, in Ges-dur beginnend, dann etwas variirt in Es-dur; der Schluss erfolgt ruhig, doch nicht ohne schmerzlichen Nachklang, in der Haupttonart. — Die poetische Stimmung dieses Satzes leuchtet vollständig ein, und wir könnten uns derselben vollständig hingeben, wäre nur irgendwo der einfachste Gegensatz in dem für ein *Andante* etwas langen Stück deutlich ausgesprochen, namentlich das rhythmische Element *leg n do* mehr hervortretend. (Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. X. Die Concertation hatte vor dem Wehrnachbistagen — was dies gewöhnlich der Fall ist — ihren Höhepunkt erreicht. Die Philharmoniker brachten im zweiten und dritten Abonnement-Concert Beethoven's Leonore Ouverture Nr. 1 und 2 und desselben Meisters Clavierconcert in Es, dieses von Fräul. Maria Krebs (aus Dresden) auswendig und in technischer Beziehung sehr verdienstvoll vorgetragen; ferner Mozart's Andante und Variationen für Streichinstrumente und zwei Hörner aus dem Divertimento in D (Nr. 315 bei Köchel) und desselben Meisters Arie: »Per pietà non rievocato«, das dritte der Einigesstücke in Anfossi's Oper: »Il Curioso indiscretto«, welche Mozart, nod zwar dieses für den Tenor Adamberger componirt hat. Die Arie, — von Es-dur nach C-dur transponirt — sang Fräul. Bettelheim. Die A-moll-Symphonie von Mendelssohn und jene in C (Nr. 2) von Schumann, endlich das Concert in G für Streichinstrumente (4stimmig) von S. Bach mit der »Air aus dem Suite in D als zweiter Satz, bildeten den übrigen Theil des Programms der beiden Concerre. Das Bach'sche Concert und die Mozart'schen Variationen trugen bei dem immer höchst zahlreich versammelten Publicum den Preis davon. — In der zweiten und dritten Quartettproduction von J. Hellmeberger hörten wir Schubert's G-dur-Quartett und jenes in F (Op. 39) von Beethoven, das Quintett in A von Mendelssohn, das Divertimento in B von Mozart (Nr. 217 bei Köchel), das Concert in D-moll von S. Bach, dieses von Fräul. Auguste Kolar gespielt und mit verdienstlichem Besatz aufgeführt, endlich das grosse B-moll-Trio von Volkman, ein disteres Phantasiestück, welchem diessmal der Vortrag Epstein's, der den Clavierpart in feiner Weise ausföhrte, zu grosserer Anerkennung verhalf, als dies bei früheren Anlassen der Fall war. Ungeheuren Erfolg hatte auch Mozart's Divertimento. — Hofcapellmeister H. Herck veranstaltete am 8. Dec. im grossen Redoutensaal ein Concert, durchweg aus seinen Compositionen bestehend, das ausserordentlich wohl durch die Symphonie in C (Nr. 2) vertreten, diessmal im Jahr 1868 in einem philharmonischen Concert gegeben wurde. Der vocale Theil bestand aus Männer- und gemischten Chören mit und ohne Orchesterbegleitung, von welchen namentlich der Landknecht und das im Volkton gehaltene Lied: »Wohin in der Freud' grossen und weissen Beifall erhielten. Die Symphonie wurde diessmal von einem bedeutenden Orchester dirigirt, unter des Componisten Leitung in vollendeter Weise aufgeführt, und weitaus über das letztere, und vielleicht auch des ersten Satzes die Meinungen sich theilten, so lauden dagegen die beiden Mittelsätze entschieden beifällige Anerkennung. — Der Männergesangverein erfreute eine zahlreiche Zuhörerschaft durch die Aufföhrung der Chöre »Königton«, zu welchem Fräul. Bogner und Schweizeri, dann Hr. Lewinsky das verbindende Gedicht von Kaffner sprachen. — Der academische Gesangverein, welcher vor kurzem in einer Liedertafel Engelberg's gelungenes Singspiel: »Der Rath von Wolkenkuckucksheim« zu grosser Erheiterung der Zuhörer aufgeführt hat, beabsichtigt, falls sich 160 Theilnehmer melden sollten, die »Antigon« in scenischer Darstellung zu bringen. — Fr. K.rebs hat im Musikvereinssaale zwei Concerre gegeben, die glänzenden Erfolg hatten. Das Fraulein spielte Beethoven, Weber, Chopin und Liszt, und erzielte durch ihre ausserordentlich ausgebildete Technik allgemeine Bewunderung. Dass bei dieser (53jährigen?) Pflanzlind der geistige Ausdruck nicht gleichen Schritt halt mit der mechanischen Fertigkeit, darüber waltet wohl kein Zweifel ob, und bedarf diese Thatsache keiner weiteren Erklärung. — Boieldieu's Oper: »Das Rothkäppchen« ist ein paar Mal über die Bretter des Hofoperntheaters gezogen, ohne viel Anklang zu finden, von welchem kühnen Ehrenerfolg übrigens die Besetzung der Rollen (durch die Fräul. Teilheim und Benza, und Hrn. Bigino) und die Aufföhrung keine oder nur sehr wenig Schuld tragen. Die mitunter reizende und geistreiche Musik hat eben nichts, was das grosse Publicum packte, und so wir' diese Spieloper, die der jetzigen Generation als Novität vorgeführt wurde, bald wieder vom Repertoire verschwinden.

Die dramatische Legende: »Faust's Verdammnis« von H. Berlioz, welche im ersten ausserordentlichen Gesellschaftsconcert am 16. Dec. im grossen Redoutensaal unter des Componisten persönlicher Leitung zur ersten Aufföhrung in Wien gelangte, fand ruschenden Beifall. Berlioz wurde bei seinem Erscheinen von dem Publicum, welches die Saalräume bis in die aussersten Winkel ausfüllte, lebhaft empfangen, der Rakoczy-Marsch und der Sympheant, die Oesterhymna, der Studenten- und Soldatenchor, das Duet zwischen Faust und Margarethe und der Schlusschor wurden stark applaudirt, die zwei zuerst genannten Stücke zur Wiederholung verlangt. Die Aufföhrung ging ein paar kleine Veräusser abgerechnet, im Ganzen sehr gut von statten. Obschon das Concert weit über die gewöhnliche Concertzeit hinaus dauerte, harrten dennoch die Zuhörer mit gespanntester Aufmerksamkeit bis zu Ende aus, und der Beifall war ein im Redoutensaal noch selten gehörter. Berlioz war

wohl ein halb Dutzend Mal genötigt, an den Rand des Orchesterrems hervorzutreten und sich dem applaudirenden und zurnenden Publicum zu zeigen. Dann aber liess sich der blasse und nichts weniger als rustige alte Herr, erschöpft von der Mühe der letzten Tage, auf einen Sessel nieder, um auszuruben. Die schwierigen und mit Absinken des Duetts zwischen Faust und Margaretha zierlich anknüpfenden Sätze wurden von Fr. Betschheim und den Herren Walter, Mahlerhof und Hirabnek wirksam und zum Theil auch unter grosser Beifall gestenzt; in den Chor bildete der durch Mitglieder des Männergesangsvereins verstärkte Singverein; an der Spitze der Violonisten stand J. Helmesberger, der in Gretchen's Lied auch das Viololo spielte. Am 17. Dec. wurde dem Componisten zu Ehren im Hotel Münch ein Abschieds-Festessen gegeben.

Moskau. M. Ich habe Ihnen zunächst über drei Soirées für Kammermusik zu berichten, welche die G'sährä D. Müller mit überaus unterstützender zweier klugen Pianisten im Laufe des Novembers gaben. Das Programm war: I. Haydn, Quartett B; Chopin, Scherzo B-moll Op. 34; Schubert, Variationen und Finale des Quartetts D-moll; Beethoven, Trio in B. Op. 97. (Die Clavierpartie ausgeführt durch Herrn Studemann.) II. Rubinstein, Quartett in C für Piano, Violon, Viola und Violoncell (Clavierpartie ausgeführt durch Herrn Behring); Haydn, Quartett D, Mendelssohn, Variationen sériesur; Beethoven, Quartett C Op. 58 Nr. 3. III. Beethoven, Sereade Op. 8 für Violon, Viola und Cello, Chopin, Ballade A Op. 47; Haydn, Variationen über «Gott erhalte Franz» Schubert, Trio in Es. (Clavierpartie ausgeführt durch Herrn Studemann.)

Die eben aufgeführten Werke waren uns alle liebe bekannnt, mit Ausnahme des Rubinstein'schen Quartetts, das hier unseres Wissens zum erstenmal zur Ausführung kam. Dasselbe hinterliess bei uns nach einmaligem Hören durchaus keinen angenehmen Total-Eindruck. Am feibarensten macht sich der gänzliche Mangel an frischen Gedanken und an fester, klarer Gliederung der Sätze, ein Mangel, der durch eine gewisse Glätte und Eleganz nach der formalen Seite hin ebensosehr wie durch frappirende harmonische Wendungen und geschickte Modulation aufgehoben wird. Beisw. am besten erschien uns noch der erste Satz, der einige hübsche Stellen enthält und eine nothdürftige Uebersicht über den Bau des Ganzen zulässt, am schwächsten der dritte, der uns mit seinen zerfückten Melodieansätzen und seinem einschneidenden, dabei reizlosen rhythmischen Wechsel als ganz verfehlt erschien. Die Aufführung der Streich Quartette war von Seiten der Gebrüder Müller eine ausgezeichnete, ebenso die Wiedergabe des Rubinstein'schen Quartetts, dessen Clavierpart Herr Böhling in der sarkenenwertheften Weise durchführte. Dieser junge Künstler, der an demselben Abende noch die Mendelssohn'schen Variationen vortrug, berechtigt zu den besten Hoffnungen; abgesehen von einer gewissen Coquetterie in der Actenstellung und Muscicirung, sowie einem stellenweisen Treiben der bewegten Tempi fandet sich an seinem Spiel kaum etwas zu tadeln. Weniger zufrieden sind wir mit den Leistungen des Herrn Studemann in der ersten und dritten Soirée. Sein corraetes Spiel, welches wir sonst an ihm gewohnt sind, bewahrte derselbe nur bei dem Beethoven'schen Trio Op. 97, während er sich in dem prachtvollen Schubert'schen Esdur-Trio höchst störende Fehlergriffe zu Schulden kommen liess. Auch über seinen Vortrag des Chopin'schen Scherzo Op. 31 und dessen Ballade Op. 47 bedauern wir uns wenig günstig äussere zu können. Die dramatische, tiefinnige Natur Chopin's, die sich in allen seinen Compositionen ausdrückt, die poetische Fülle derselben, oft überflutet von einem wilden Strom der Leidenschaft, die gewaltige orchestrale Behandlung des Claviers, wie sie keinem vor und nach ihm gelangen ist, machen ihn auf der einen Seite zu einem der beliebtesten, andererseits aber auch zu einem der am schwerigsten zu interpretirenden Componisten. Herr Studemann bewies dies letztere so deutlich als möglich, indem seine kernige und solide Natur nicht die geringste Wählerwandtschaft mit der aristokratischen, nervösen und menschlichen Chopin's zeigte. — Schliesslich wollen wir nicht unterlassen, Herrn Studemann noch einen sorgfältigeren und tieferen Gebrauch des Pedals, besonders in den Solocücken, anzupfehlen.

Der Männergesangs-Verein «Liederkränz» brachte am 17. Novbr. neben mehreren kleineren Stücken die Frithofs-Gesänge von Max Bruch zur Aufführung, ein Werk, welches uns durch seinen melodischen Fluss, besonders in der Partie der Ingeborg, durch sein dramatisches Leben und seine ausgezeichnete — in mehreren Instrumentalflection an Wagner erinnernde — Orchestration ungemein gefallen hat.

Am 1. Dec. fand das erste grosse Symphonieconcert statt. Als Solistin präsentirte sich Frau. Magdalene Murjahn, grossh. Hofoperängerin aus Schwerin, die mit wenig Selt und grossen Stimm-mitteln die Arie aus Figaro's Hochzeit «O sanna Inger nicht» und drei Lieder, der Frühlingssänger von Schubert, Herrens von Kücken,

und «Frau Nachtigall» von Taubert sang. Ferner trug Herr Wilhelm Müller auf dem Violoncell ein schönes Adagio von Schubert mit Orchester und das sehr fache, aber die Virtuosität in das beste Licht stellende «Sousair» de Spau von Seryais mit ausgezeichnetem Ton und bedeutender Fertigkeit vor. An Orchesterwerken kamen zur Aufführung die Ouverture «Die Weihe des Hauses» von Beethoven, ferner die eben gehörte und auch wenig interessare darstellende (V. D. Red.) A dur-Symphonia von Mendelssohn und die Ouverture zu Oberon. Wir freuen uns aufrichtig, unsern jüngst ausgesprochenen Tadel über die Art und Weise des Taktirens von Seiten des jetzigen städtischen Musik-Directors von demselben so schnell beherzigt und unsere Scrupel in Beziehung auf seine Befähigung zum Capellmeister durch die Wirklichkeit zu ersetzen zu sehen. Alle Tempi jenen Orchesterwerke waren durchweg richtig gegriffen wie auch alle Feinheiten in der Instrumentation richtig erkannt und hervorgehoben. Die Ausführung war dabei höchst exact, so dass wir uns dem isuten mit aligemessen Beifall des zahlreich versammelten Publicums aus vollem Herzen mit anschliessen konnten.

Münster. S. Ausser der Reihe der Verleisconcerte, deren bereits drei gegeben wurden, hatten wir letzten noch ein im Ganzen sehr wohl gelungenes Concert zu Wohlthätigkeitszwecken. Die weite Rathsaushalle war bei offen stehenden Thüren bis in den Vorsaal gefüllt, wie etwa — die hohe Wölbung, die übereinander aufsteigenden gotischen Pfeiler erinnern leicht daran — eine Kirche, wo ein gefeierter Redner predigt. Vortreffliche Leistungen waren die Clavier-Vorträge seiner jungen kunstfertigen Dilettanten von hier (Beethoven's Gdur-Concert, Mennetto capriccioso von Weber, Polonaise von Chopin). Das war ein so künstlerisch bedachtes und dabei so jugendlich frisches, so innerster Lust hinostromendes Spiel, wie es uns noch kaum irgendwo bei einer Dilettanten begebenge. Wir wollen gleich hinzu bemerken, dass die reisende Spielerei durch eine recht musikalische Verbindung der Kunst erhalten bleiben wird. Nicht minder erfreulich waren uns im genannten Concert die Vorträge der seit etwa Jahresfrist neu constituirten Liedertafel. Dieser das ganze durchziehende freie Schwung, bei schlagender Präcision wie zarter Ausarbeitung des einzelnen, diese harmonische Angewandtheit der Stimmen, welche die reine Klangschönheit in jeder Note wahr, waren uns nach die überaus nicht gerade hervorragenden Leistungen wahrhaft überraschend. — Im letzten Verleisconcert hörten wir denn auch unseres J. O. Grimm als die Musik, eine in idealem Sinn empfundene, mit feinen, gestaltvollen Zügen ausgeführte Composition, die bereits in Nr. 57. Jgs. d. Bl. nach ihrem vollen Verdienste eingehend gewürdigt wurde. — Unsere in der Hauptpartie recht tüchtig besetzte Orp bringt, durch eine strenge Kritik bewacht, manche recht wohl musikalisch schätzbare Aufführungen.

Frankfurt a. M. DL. Der Rubi'sche Gesangsverein führte in seinem ersten Concerte einen Psalm von G. Viellig auf, ein kurzes, interessantes, theilweise wohl etwas zu dramatisches Werk. Beethoven's elegischer Gesang und Mozart's Requiem hildeten die übrigen Nummern. — Der Cäcilien-Verein brachte die grosse Messe von Bach, neu instrumentirt von Director Müller. Die Bearbeitung hat sich jedenfalls als wirksam bewiesen, und die Berechtigung zu einer solchen überhaupt kann kaum bestritten werden, wegen des Mangels der Orgel, der Oboe d'amore, der Bach'schen Trompeten etc. Ein sicheres Urtheil lässt sich nach einmaligem Hören in solchen Dingen nicht geben — sie müssten denn grundverkeert sein! — Am vierien Abende des Museums zeigte Hr. Jahn Concert in Spobr's Gdur-Concert (Nr. 11), dass er zu den ersten Virtuosen seines Instruments zählt. Nicht minder glänzte am fünften Abend Herr Ernst Lubeck mit Beethoven's Concert in Es-dur, und mit Präludium und Fuge in F-moll aus dem wohltemperirten Clavier. In einer kurz darauf von ihm veranstalteten Soirée entzückte er namentlich mit der Sonate in C, Op. 53 von Beethoven. Das fünfte Museum gab als alle Vorträge zwei Sätze eines Concerts für Clavier und Streichinstrumente (A-dur Op. 38) sprach jedoch trotz trefflicher Aufführung nicht sonderlich an (von anderer Seite wurde uns das Gegentheil versichert. D. Red.), ebensosehr Sebumann's «Carneval» für Clavier allein. (Man scheint in der That in Frankfurt Neues etwas schwer aufzufassen. D. Red.)

Leipzig. Das Zehnte Abonnement-Concert am Neujahrstag hatte zwar keinen exclusiv oder vorwiegend geistlichen Charakter, wie dies früher Sitte war, aber einen entschieden ernstern und würdigen; herrschte über das herrliche Concert Joachims, berufen, diesem Concert besonders Wasche und besondern Glanz zu verleihen. Das Programm lautete: Erster Theil: Overture zu Anacron von Cherubini, Cantate für Alt-Schläge doch gewünschte Stunde (Frau Amalie Joachim), Concert in E-moll Nr. 7 von Spohr (Herr Joseph Joachim), Cantate von Marcelllo (*«Dopo l'ante e l'ante»*) — Frau Joachim; Phantasie für die Violine mit Orchester von R. Schumann (Herr Joachim). Zweiter Theil: Symphonie C-moll von Beethoven. — Bei starkem Beisatz war die Stimmung, wie gewöhnlich bei Frau Schumann, eine wahrhaft festliche, und man verließ das Concert mit dem freudigen Gefühl, wieder einmal einen rechten Genuss gehabt zu haben. Die beiden Gaste weiterfeierten mit einander und mit dem Orchester, soch ein Resultat zu erreichen. Was soll man weiter sagen? Ein Spohr'sches Concert von Joachim gespielt zu hören, gehört zu dem Freudenrausch, was man denken kann. Die Pianistin von Schumann hatte ausserdem für viele Hörer, auch für den Referenten, den Reiz der Neuheit. Wenn wir recht berichtet sind, so machte dasselbe Stück vor Jahren von demselben Künstler gespielt, an derselben Stelle Flisco. Diesmal trat es ihm begeistert einmüthigen Jubel ein! Frau Joachim, deren Erscheinung schon etwas eingehaart herein und würdig hat, zeigte sich in ihrer Wahl zwar nicht als geheimsame Demeerin des Publicums, wohl aber, wie es eben sein soll, als Priesterin der Kunst. Die Symphonie von Bach, deren herrliches Thema sich so tief einprägt, ist allerdings im Ganzen bei vielen Wiederholungen etwas monoton, doch könnte dies für eine Joachim kein Grund sein, deshalb dem kunstempfindlichen Theil des Publicums den Genuss eines sonst so herrlichen Stücks zu entziehen. In der Cantate von Marcelllo hatte sie dagegen Gelegenheit, die Vielseitigkeit ihres Vortrags auf sehr künstlerische Weise zu betheiligen. Die Sinnen erschlossen uns an Fülle und Wohlklang eher gewannen zu haben. Kurz, es war prachtvoll! — Wir können bei dieser Gelegenheit nicht umhin, das musikalische Publicum Deutschlands daran zu erinnern, dass seit der Hannover'schen Katastrophe beständig Gefahr vorhanden ist, das herrliche Kunstpar- an das Ausland zu verlieren. Wir würden dies, wenn es geschehen sollte, für eine Schmach halten, angesichts dessen, was Joachim als Dirigent und eminenten Musiker in seiner Gattin, als Sängerin zu leisten im Stande ist, und was beide bereits leistet haben!

— Der polnische Pianist Herr A. von Zerkow, in Leipzig bereits bekannt durch sein Auftreten im Gewandhaus-Concert am 21. Januar 1863, veranstaltete am vorigen Donnerstag (3. Januar) ein selbständiges Orchesterconcert, in welchem er sich auch als Componist prä-sentirte, und zwar mit einem dreistimmigen Clavierconcert und einer «Grande Polonaise» mit Orchester. Als Pianist leistete Herr v. Zerkow recht anständiges, namentlich in Vortrags fremder Compositionen, wie z. B. einer «Sonate von Chopin die als «sonate ein sehr curioses Musikstück ist», während er in seinen eigenen Compositionen minder befriedigte. Letztere berechtigten übrigens nicht, dem Autor ein gunstiges Prognosticon zu stellen; in polnischen oder russischen Concerten lässt dergleichen imponiren, für Deutschland fehlt es zu sehr an feiner und poetischer Erfindung und Empfindung, an Selbstständigkeit, Schönheit und Noblesse der Gedanken, an Krafthaftigkeit und Gedringtheit des Stils. Die Clavierpartie ist in Chopin'scher Manier mit Passagewerk höchst überladen, das Orchester nicht besonders interessant und wobildnend behandelt. Anzuerkennen ist indes ein gewisser Formensinn und eine ziemlich strenge Logik der Harmonik und des Rhythmus. — Der Concertgeber wurde unterstützt durch einen trefflichen heimsichen Tenor, Herrn Wilhelm Schönbauer, der eine Glück'sche Arie und mehrere Lieder zum besten gab, dann durch die Herren Reinecke der zum Beginn seine hübsche Overture zu «Aladin vorführt» und David, endlich durch das Gewandhaus-Orchester. Das spärlich versammelte Publicum zählte dem Concertgeber aufmunternden Beifall.

Feuilleton.

Notizen.

Ein Portrait Beethoven's betreffend.

F. P. Herr A. W. Thayer, Verfasser der kürzlich erschienenen Biographie Beethoven's, erwahnt vor einiger Zeit in diesen Blättern jenes Portrait Beethoven's, welches sich gegenwärtig zu Wien im Hause des Herrn Dr. Th. G. von Karajan, Präsidenten der k. k. Academie der Wissenschaften befindet und von dem ein leider nichts weiter als gelungener kleiner Kupferstich noch einer Photographie der englischen Uebersetzung der Briefe Beethoven's, herausgegeben von Nohl, beigegeben wurde. Herr Thayer bezeichnet wahrscheinlich nach des Malers, Herrn J. Mähler, eigener Aussage, das Jahr

1817 als die Zeit, wann das Portrait gemacht wurde. Es ist nicht zu verwundern, wenn der zur Zeit, als ihn Thayer kennen lernte, hoch beehrte, bereits ein Krankenlager gefesselte Maler nur im Stande sein konnte, sich der Zeit, wann er das Bild malte, eben nur beläufig zu erinnern. Thayer hatte damals vergeblich versucht, dem Maler zum Verkauf des Bildes zu bewegen, wenn ich nicht irre, zu dem Zwecke, es nach Boston in Amerika zu senden. Um so mehr war es meine Sorge (und ich glaube wohl im Sinne des Verstorbenen), das Bild der Stadt Wien, wo Beethoven gelebt und gewirkt, für immer erhalten zu wissen. Die Zeit, wann das Bild bereits gemacht war, lässt sich aus den nachstehenden Zeilen, dat. den 21. Mai 1815, entnehmen. Thayer hatte eben seinen Namen seines Galleriebesitzer, gereizter Kunstsänger, so hat er, als Liebhaber der unverwandten Kunst der Musik, zu seinem eigenen Vergnügen angelegt, und schon 13 Bildnisse von lebenden oder erst kürzlich verstorbenen Componisten vollendet, bey denen man nicht weiss, ob man mehr die vollendete Aehnlichkeit oder die acht Seelmalcherey, die aus ihnen spricht, bewundern soll. Es sind die Bildnisse von Sallieri, dem Hülke de Negl, Gysrowel, Reuball, Sallieri, Fyher, Hummel, Umlauf, Krommer, welche diese Gallerie schmücken. — Unter dem Freunde der Musik, wie der Malcherey des überraschenden Vergnügens gewahren. Die Gallerie ist übrigens nicht abgeschlossen, sondern wird von dem sinnenigen Künstler fortwährend durch die Bildnisse seiner ausgezeichneten Kunstverwandten vermehrt. «Friedensblätter, Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst. Wien, Schauburg 4^{te} 1815 und 15. Nr. 63. Abschabend, den 27. Mai 1815. In obelien. Webe berichtet auch über diese Galleriebesitzer die Allg. mus. Zeitung von Jahre 1812, S. 376 in einer Notiz aus Wien, dat. den 3. August. —

Mähler war ein seltenes Beispiel von Thatigkeit. Alles was Kunst betraf, interessirte ihn bis in hohe Alter er starb am 29. Juni 1860, 82 Jahre alt. In den Quartetten von Heilmesberger, in den Concerten des Musikvereins fehlte er nie. Der Musikverein ist auch im Besitz einer Anzahl der oben erwähnten Portraits. Noch kurz vor seinem Tode brachte Mähler täglich einige Stunden an seinem präthätigen Sirecher'schen Flügel zu, spielte eine Fuge von Bach oder eine Sonate von Beethoven oder überliess sich in freier Phantasie der Laune des Augenblicks, denn er componirte auch und hatte in früheren Jahren mehreres im Stich herausgegeben. Mähler war einfacher Natur, wie sie in unserer Fieberhaft erregt, ablenken vorwärts drängenden Zeit selten noch zu finden sind. Der kleine Mann mit dem schlichten Aeussern, dem anspruchlosen Besoehnen, barg ein warmes Gemüthleben, eine tiefe Empfindlichkeit für wahre Freundschaft. Von ihm kannte man mit Recht sagen: Er hinterliesse keinen Feind.

Kurze Nachrichten.

Am 19. Dec. wurde in Köln, zu Ehren der anwesenden Frau Schumann, auf Anregung einiger Künstler Schumann's Musik zu Manfred im kleinen Saale des Gürzenich aufgeführt. Die herrliche, unter Schumann's Werken ganz einzig dastehende Musik, mit dem von Dr. Bernays aus Bonn gesprochenen Texte, machte einen tiefen Eindruck auf die zahlreichen, zu der Aufführung eingeladenen Zuhörerkreis. Die Aufführung wurde von E. Rudorff geleitet.

In Bonn spielte am 20. Decbr. Frau Clara Schumann im dritten Abonnement-Concerte des Clavierconcerts von Schumann, ein Improptum von Chopin. — Zur Guitarez von Hiller, Scherzo von Weber und «Traumesswirren» von Schumann. Ausserdem wurde aufgeführt: Overture Op. 115 von Beethoven, «Verleih uns Frieden», Chor von Mendelssohn, «Preis der Gottheit» von Mozart, und die Cdur-Symphonie von Schubert. Es war kein glücklicher Griff, die Symphonie mit der «himmlischen Länge» dem herrlichen Solobesitzer folgen zu lassen, denn das Publicum nicht zu verstanden, das sein Interesse nicht ausdauer.

Eine neue Symphonie von R. Volkmann (Nr. 2 in B-dur) ist in Pesth bei Heckenast erschienen.

Das zweite Abonnement-Concert des Heidelberger Instrumentalvereins (Director Koch) fand unter Mitwirkung des trefflichen Cellisten Hrn. Kromholz aus Stuttgart und des Frl. A. Lüdcke, Hofopernsängerin in Carlsruhe, am 30. Dec. statt. Ersterer spielte zwei Sätze des Molière'schen Concerts und mehrere Kleinigkeiten, letztere producirte sich mit einer Arie aus dem Freischütz, dann Liedern von Schubert und Taubert. Die Hauptnummern des Concerts waren Mendelssohn's A-moll-Symphonie und Beethoven's Ouvertüre zu Leonore Nr. 3.

Im letzten Conservatoriums-Concert in Prag wurde das Interesse der Musikfreunde besonders anregend durch zwei Novitäten: Siebente Symphonie von Gade und Sätze aus der Es-Messe von Schubert. Ausserdem spielte Herr Bennewitz, der neugewonnene Professor für die Violine, ein Molière'sches Concert und bestätigte damit den guten Ruf, in Folge dessen er für das Institut gewonnen wurde. (Einen längeren Bericht über diese Aufführungen, wie auch über Albert's Oper, der uns kürzlich eingesandt wurden war, konnten wir nicht aufnehmen, weil die betreffenden Novitäten unsern Lesern bereits durch eingehende Recensionen bekannt sind. D. Red.)

Der Verein für classische Kirchenmusik in Stuttgart brachte am 14. Decbr. Schumann's Requiem nebst Orgelstücken von Bach und Mendelssohn, dann Kirchenwerke von Graue, Caldara, Handel und Faissat zur geingenen Aufführung.

In Meiningen ist an Stelle der fallen gelassenen Oper ein reiches Concert-Leben strblut. Eine Serie von Abonnement-Concerten mit historischem Programm bringt höchst interessante Musikwerke. Andere kleine Thüringische Residenzen, wo ansehnlich die Musik besonders unterstützt wird, können sich ein Beispiel an Meiningen nehmen.

Der bekannte Componist und Schriftsteller Louis Ehlert, der

in neuerer Zeit in Italien weilte, hat bei Guttenberg in Berlin ein Bandchen, »Römische Tage« betitelt, erscheinen lassen.

Die im Breitkopf und Hartel'schen Verlag erschienenen Lieder von Mendelssohn sind jetzt in einer neuen sehr hübsch ausgestatteten Ausgabe in einem Bande zu haben. Es sind im Ganzen 15 Lieder, der Preis des ganzen Bandes beträgt nur 30 Ngr. — In derselben Verlagsabhandlung erschienen Haydn's Sonaten complet in zwei schön ausgestatteten Bänden. Es finden sich darin, namentlich im zweiten Bande, viele weniger bekannte und ausserst reizende Sonaten, die z. B. die Haydn'sche Ausgabe nicht enthält. Der Preis jeden Bandes ist 24 Thlr. netto.

Der 14. Jahrgang der Werke S. Bach's, herausgegeben durch die Bach-Gesellschaft, ist soeben verandt worden. Er enthält die beiden Theile des Wohltemperirten Claviers mit einem Anhang (Varianten und Erläuterungen). Als Redacteur dieses Bandes erscheint Herr Franz Kroll in Berlin, der, wie bekannt, bereits früher eine Ausgabe dieses Werks nach Autographen veranstaltet hat.

Leipzig. Das Künstlerpaar Joachim hat uns am 3. Januar wieder verlassen und ist nach Frankfurt a. M. abgereist, wo es sich am 4. im Museum hören lassen sollte. — Im Februar soll Frau Joachim nochmals zu uns kommen, um in einem Handel'schen Oratorium mitzuwirken.

— Wie die »Signale« bereits erzählt haben, hat Herr Franz von Wolfstein eine Oper »Der Hadeschacht« geschrieben.

— Herr G. Nolteboom ist an Stelle des verstorbenen Marx in den Ansschluss der Bach-Gesellschaft berufen worden.

— Im Stadttheater sind kürzlich Mehul's »Die beiden Fische« und Auber's »Der Maskenball« neu einstudirt in Scene gegangen. Demnachst soll A. Laager's Oper »Des Saagers Fuchs« zur Aufführung kommen.

ANZEIGER.

Etablissements-Anzeige.

Robert Seitz in Leipzig

Petersstrasse No. 16.

Musikalienhandlung, Leihanstalt für Musik und Pianoforte-Magazin.

Lager von liniirtem Notpapier, Metronomen, photographischen Portraits, römischen und deutschen Saiten und allen andern Requisiten für Musik.

Geeignete Aufträge werden aufs prompteste ausgeführt.

[90] Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Praktischer Elementar-Orgelkurs

zunächst zum Gebrauche an der Prager Organisten-Schule

von

Jos. Krejčí,

früher Director der Organisten-Schule, jetzt Director des Conservatoriums in Prag.

- I. Lieferung: Op. 4. Enthaltend 34 kurze Übungssätze. 15 Sgr.
 II. - Op. 5. 34 grössere Übungssätze. 15 Sgr.
 III. - Op. 6. Mit 34 Orgelspielen mannigfachster Formgestaltung, sowohl zum Studium und zur Übung, als auch zum Gebrauche bei fast allen, selbst den grösseren gottesdienstlichen Functionen des Kirchenjahrs. 1 Thlr. 10 Sgr.

Albumblätter

für das Pianoforte

von

Hans Seeling.

Op. 14. Heft I. II. à 20 Sgr.

Verlag von **Em. Wetzel** in Leipzig.

[81] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist erschienen:

Stille Lieder

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Wilhelm Baumgartner.

Op. 30.

Pr. 17 1/2 Ngr.

Nr. 1. »Mein Lind, auf Rosenlippen leben sollst du« von Hoffmann von Fallersleben.

- 2. »Sei du mein hehlich Schweigen« von E. Geibel.
 — 3. »O glücklich, wer ein Herz gefunden« von Hoffmann von Fallersleben.
 — 4. »Liebessehnsucht kommt so traut« von J. B.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 16. Januar 1867.

Nr. 3.

II. Jahrgang.

Inhalt: Sind im zweiten Finale des Don Juan die Posaunen von Mozart? [Schluss]. — Recensionen (Neue Kammermusik-Werke von Joh. Brahms. 2. [Schluss]. — Uebersicht neu erschienener Musikwerke (Lieder und Gesänge für eine oder mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte). — Berichte aus Hamburg, Stuttgart, Braunschweig und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen: Aus Briefen von Dr. M. Hauptmann. — Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Sind im zweiten Finale des Don Juan die Posaunen von Mozart?

[Schluss.]

Geht man in der Partitur die ganze Scene achtam durch, so stösst man bei den Posaunenstimmen noch auf manches andere, was entweder nicht sonderlich geschmackvoll ist oder wenigstens nicht Mozartisch aussieht. Es würde ermüdend sein, auf alle solche Punkte einzugehen; einige derselben sollen indess herthört werden.

Gleich zu Anfang des *Andante* regen sich Bedenken. Der folgende Auszug ist vollständig, wenn man sich noch hindenkt, dass die Pauke mit der Trompete, die Viola mit dem Bass (nur im 44. Takt mit dem zweiten Fagott) in der Octave geht und im 11. Takt die dort abgebrochene erste Violine in die aus dem Clavierauszug ersichtliche Figur eintritt. (Notenbeispiel siehe nebenstehend.)

Ohne die Posaunen hat die Stelle einen äusserst feinen Bau. Nachdem in den vorausgegangenen vier Takten der überwältigende Eindruck, den die Erscheinung des Marmorgastes auf Juan macht, sich ausgesprochen hat, folgt ein Moment banger Spannung: Juan ringt nach Fassung, während der Geist in einfachen Worten ihn an die Einladung erinnert. Nur die Streichinstrumente mit jenem stockenden Rhythmus lassen sich hören; leise treten nach vier Takten die Holzbläser in gehaltenen, gehundenen Accorden hinzu und am Schluss der Ansprache die Hörner und Trompeten, sammt den dumpfen Schlägen der Pauke. Dieses Auftreten des Blechklangs ist von grosser Schönheit, wie namentlich die Fortsetzung zeigt, welche sich schon an der Hand des Clavierauszugs verfolgen lässt. Die Hörner bleiben bis in den Anfang des 45. Takts auf dem *A* liegen: die Trompeten und Pauken wiederholen ihren 44. Takt noch dreimal und erheben sich dann (während die Hörner schweigen) auf *D*, das sie bis in den Beginn des 47. Takts aushalten (die Pauke mit Wirbel). Durch den Posaunenzusatz wird die ganze Structur der

Stelle eine andere. Ihre Gliederung ist zweitaktig und die natürliche Accentuierung fällt immer auf den ersten Takt jedes Paares (also auf die oben mit ungeraden Zahlen bezeichneten Takte). Die Posaunenaccorde dagegen bringen je den zweiten Takt eines Paares, wenn nicht in den Vordergrund, so doch mindestens in volles Gleichgewicht mit dem ersten, und indem daneben der Eintritt der Holz-

bläser den wahren Accent beachtet, wird die Symmetrie des Aufbaus gestört; die drei ersten Bläseraccorde (welche, obwohl von zweierlei Klangfarbe, doch als verwandt und ebenbürtig empfunden werden) folgen sich in der unsymmetrischen Theilung $\lfloor - \lfloor \circ \rfloor - \lfloor \circ \rfloor \lfloor \circ \rfloor - \lfloor \circ \rfloor$. Der Einsatz im 11. Takt wird nur als Eintritt der Pauke gehört; Hörner und Trompeten verlieren sich in den zwei oberen Posaunen. Im 10. Takt vermischt das Eintreten der Posaunen den bedeutungsvollen Bogen, welcher in den Holzinstrumenten diesen Takt an den vorausgehenden bindet. — Ich gestehe, dass mir selbst in frühern Jahren die zwei Posaunenaccorde im 6. und 8. Takt ganz besonders imponirt haben; sie sind die einzigen im ganzen Finale, welche nicht mit andern Blasinstrumenten, sondern nur mit Saitenklängen zusammenfallen, und lauten deshalb freier, weissevoller. Bei reiferem Urtheil aber musste ich mir sagen, dass (abgesehen von der Trübung der Symmetrie) solche nachschlagende Accorde nicht in Mozart's Gewohnheit liegen. Nur zwei Beispiele wären zu finden, auf welche man sich eben berufen könnte: der dritte Takt im *Isia*-Chor der Zaubrerflöte und die erste Form des Orakels (gegen Schluss) im *Idomeneo*. In ersterm Fall wird eine genauere Vergleichung den wesentlichen Unterschied sofort erkennen lassen; zum andern Fall ist zu beachten, dass der Orakelspruch eigentlich den Bau eines langsamen Recitativs hat, also das nachbringen der Accorde ganz in der Ordnung ist.

Mit der Stimme des Comthurs brechen auch die Posaunen ab (vom 12. Takt an), und wer in Clavierauszug fortliest, erwartet ihren Wiedereintritt erst beim *forte* zu den Worten *»Ferma un pò.* Auffallenderweise kommen sie aber schon im vorausgehenden Takt, um das *crescendo* (zu dessen Schaden) zu unterstützen. Ursprünglich haben die Streichinstrumente in diesem Takt keine weiteren Blasinstrumente neben sich als Flöten, Clarinetten und Trompeten (nachdem die letzteren zwei Takte lang pau-

sirt hatten), nämlich:

Cineti.
Clari.

cresc.

(die Flöten mit den Clarinetten in der Octave, die Pauke auf der ganzen Note im Wirbel, beim *forte* mit Viertelschlag). Ist der einzeln stehende Trompetenklang nicht viel schöner, als wenn dreistimmige Posaunenaccorde sich hinzurängen? Ich für meinen Theil kann mich sogar eines komischen Eindrucks nicht erwehren; denn wenn schon die Untertrennlichkeit des Posaunisten und des Comthurs jenen wie einen geschäftigen Erklärer erscheinen lässt, der immer von neuem dem Publicum zuruft: »das ist ein Geistes!«, so lautet hier das vorweggebende Posaunen*crescendo* gerade wie: »Aufgepasst! gleich fangt er wieder an!« — Zwei Takte später folgt eine neue Wunderlichkeit. Nach dem Anruf des Geistes: *»Ferma un pò!«* soll die zweite Hälfte des Takts durch eine Generalpause ausgefüllt sein, welche vor dem Unisono (*piano*) sehr wirksam

ist. Nur die Posaunen lassen, während das ganze übrige Orchester verstummt, ihren *A dur*-Accord durch den ganzen Takt austönen; mit der Generalpause ist's vorbei.

Wo der Comthur die Worte: *»Parlo, ascolta.* etc. zum erstenmal singt, haben die Streichinstrumente wieder den bekannten Rhythmus $\lfloor \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \rfloor$, die Blasinstrumente langhaltende Töne, mit Ausnahme der Posaunen, welche den durch die Declamation bedingten Rhythmus der Singstimme $\lfloor \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \rfloor$ drei Takte hindurch genau mitblasen. Ich werde nicht die einzige sein, dem diese Rhythmisirung der Posaunenaccorde gegen das Gefühl geht. Wenn zur Wiederholung der obigen Worte die Trompeten und Pauken den nämlichen Rhythmus aufnehmen, so ist dies etwas anderes; denn erstlich ist er für die Trompete ein häufig gebrauchter (auch bei Mozart), und zweitens wird er diesmal nicht in Accorden, sondern auf einem unveränderlichen Ton angegeben. (Man sieht auch leicht, warum ihn beim zweitenmal die Trompeten aufnehmen, während sie beim erstenmal auf Ganznoten ruhen blieben. Jetzt nämlich ist der früher in allen Saiteninstrumenten liegende Rhythmus $\lfloor \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \rfloor$ nur den Bässen überlassen und die Trompeten helfen ihn wenigstens in seiner zweiten Hälfte markiren, damit er neben der Scalenbewegung der ersten Violine und dem Tremoliren der übrigen Geigen nicht überhört werde.)

Sehr unmozartisch sind (10 Takte vor dem *Allegro*) die der Posaune gegebenen Fortschreitungen:

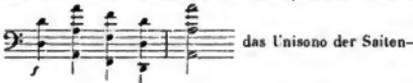
zu denen die schöne Führung der Bässe:

Veranlassung gegeben hat, und selbst wenn man annehmen will, jene Fortschreitungen mögen für die Bassposaune durch die ausgleichenden Gänge der Violoncelle gemildert werden, so treten sie wenigstens in den zwei obern, in der Octave mitgehenden Posaunen ganz unvermittelt heraus. — Zu dem leisen Unisono während der fünf letzten Takte vor dem *Allegro* schweigen die Clarinetten; die Posaunen aber lassen sich nicht zum Schweigen bringen.

Mehrmals macht sich's unangenehm, wenn die Altposaune den Bass in hoher Octave wiederholt, so dass die Begleitungsharmonien zum Theil unter ihr liegen (z. B. S. 276, 282, 285 der zweiten Partiturausgabe). Der helle Posaunenklang darf sich nicht wie eine Viola geben, welche, wenn sie nach bekannter Weise in höherer Lage mit den Bässen geht, im gleichartigen Klang der tiefen Saiten verschwimmt. Jenes Hinaufgreifen der Altposaune führt auch harmonische Uebelstände herbei. In der vorhin citirten Stelle (10 Takte vor dem *Allegro*) gehören zu den oben angegebenen Bässen die Harmonien:



Streicht man die oberen Posaunen, so bleiben die Accorde klar; lässt man sie stehen, so klingt die Aufpflropfung ihres *es* und *b* unmittelbar oberhalb des *es* und *gis* der Fagotte schlecht. Ganz ähnliches kommt noch öfter vor. — Dass im ganzen Verlauf des *Allegro* die Posaunen das grosse Wort führen, ist schon früher bemerkt worden. Manchmal ist ihre Anwendung nichts weniger als edel, z. B. unmittelbar vor dem zweiten Eintritt des Chors, wo sie mit ihrem



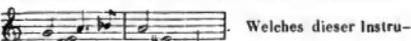
und Holzinstrumente in's gemeine herabziehen und die gleichzeitigen Accordschläge der Trompeten und Hörner



in den Hintergrund drängen. Viel besser würde sich das Durchlaufen der Dreiklangsstufen 11 Takte später ausnehmen, wo es nur im Bass (zuerst mit dem *D* moll-, dann mit dem *B*dur-Accord) vorkommt und wo man nach dem Clavierauszug einen Anschluss der Bassposaune entweder an diese Streichbläse oder (mit vorangehender Pause) an die Octavenstürze des Chors



vermuthet. Es erfolgt aber keins von beiden, sondern die drei Posaunen geben ihre Accorde wieder in dem specifischen Trompetenrhythmus , den allerdings die gleichzeitigen Trompeten auch haben; nur schiebt sich eins nicht für alle. Nach dem nämlichen Rhythmus alterniren hier mit den Trompeten die Hörner, deren  mithin durch die ganzen Noten der dieselben Tone blasenden Posaunen zugedeckt wird. Unmittelbar darauf wird von Blechinstrumenten ausgeführt:



Welches dieser Instrumente hat die Melodiestimme? Jedermann wird sofort die Altoposaune zu errathen glauben. In Wirklichkeit ist's das Horn. Diesem (als *F*-Horn) liegt die Stelle ganz in den Naturtönen. Dass aber die hohe Posaune nicht statt des Horns und auch nicht mit dem Horn jene für sie so einladende Stimme (gleich der im Bass mitgebenden tiefsten Posaune) erhalten hat, sondern (sammt der Tenorposaune)

bei den Fagotten liegen bleibt, ist abermals ein starkes Indicium dafür, dass Posaunen ursprünglich nicht dabei waren und dass, wer sie beschrieb, nicht Mozart war.

Doch genug. Die Abhandlung ist lang geworden und musste es werden; denn wer sich erlaubt, einer herrschenden Anschauung entschiedenen Zweifel entgegenzustellen, darf mit Gründen und Belegen nicht sparen. Meine Ueberzeugung, zu welcher ich nach vielfacher bedächtiger Prüfung gelangt bin, lässt sich in folgenden Sätzen zusammenfassen:

1) Die Posaunen im Finale sind ein späterer Zusatz und waren bei den ersten Prager Aufführungen noch nicht vorhanden.

2) Die aus dem Zusatz folgende Ueberfüllung im allgemeinen und die Behandlung der Posaunen im besondern stimmt nicht mit Mozart's Schreibweise, verstößt vielmehr gegen diese, ja gegen das feinere musikalische Gefühl überhaupt, in manchen Punkten so stark, dass an Mozart'sche Herkunft der Zuthat nicht zu glauben ist.

3) Sollte bewiesen werden können, dass die Posaunen schon bei der ersten Wiener Aufführung dabei waren (vielleicht als eine Art Ersatz an das Publicum für den weggelassenen Schluss des Finale), dass sie also (durch Süßmayr?) mit Mozart's Wissen in das Orchester gestopft worden sind, so hätte Mozart sie nicht veranlasst, sondern bloß nachsichtig geduldet, und an der Thatsache würde dies nichts ändern, dass dadurch das Finale verloren hat. So lange aber ein solcher Beweis nicht beigebracht ist, bleibt es bei weitem wahrscheinlicher, dass die Posaunen erst nach Mozart's Tod hinzugekommen sind, im Gefolge der auf die Bühne gebrachten Teufelsperrücken, des Höllekrachs und Feuerwerks.

Ich verhehle mir nicht, dass ich, nachdem einmal der Glaube an die Erhabenheit jener Finalposaunen sich festgewurzelt hat, für meine gegentheilige Ueberzeugung nur Wenige gewinnen werde; aber diese Wenigen erwarte ich gerade unter den gründlichsten Mozartkennern zu finden, und wenn nur einige derselben sich zu eigener näherer Untersuchung veranlasst sehen, ist dieser Aufsatz nicht vergeblich geschrieben. Man hat bisher den Posaunen nicht scharf genug in's Gesicht geblickt, und dies mag daher rühren, dass in der ersten Paritürausgabe (welche weiter verbreitet scheint als die zweite) die Posaunenstimmen nur anhangsweise gegeben sind, also nicht bequem verglichen werden können. Dass auf dem Standpunkt moderner Instrumentation die meisten meiner Bedenken gar nicht als solche gelten, weiss ich so gut wie diejenigen Leser, welche es mir etwa vorzuhalten gedächten; ich weiss aber auch, dass bei Mozart vieles unbedinglich unmöglich ist, was heute als selbstverständlich angenommen wird. Wollen Fachmusiker, denen die seit Meyerbeer übliche Behandlung des Orchesters geläufiger ist als die Mozart'sche, die Bedenken auf pure Zweifelsucht und subjectives Empfinden zurückführen, so muss ich das Ueber mich ergehen lassen.

Wo man (wahrscheinlich in der wohlmeinenden Absicht, Mozart's Opern den neueren Gewohnheiten näher zu bringen und auch den habituellen Theatergängern annehmbarer zu machen) im Don Juan das erste Finale mit Chören übertüncht, — im Figaro zum Schluss das ganze Gesinde und halbe Dorf als Zeugen einer häuslichen Beschämungs- und Verabthungsscene versammelt, um gleichfalls einen Chor zu haben, der zur Musik und den Textworten passt wie die Faust auf's Auge, — in der Zaubergeflöte den Gesang der zwei Geharnischten durch den vollen Priesterchor ersetzt und hiemit einen Schleier vor die kunstvoll gearbeiteten Verschlingungen des Saitenorchester zieht, — da würde man auf die Posaunen des zweiten Juan-Finale selbst dann nicht verzichten, wenn deren Unschtheit actenmässig bewiesen wäre. Ja wir werden froh sein müssen, wenn nur das schon vorgekommene Unterfangen, auch dem ersten Juan-Finale und dem zweiten Actschluss im Idomeneo Posaunen beizuschreiben, sich nicht wiederholt. Wer (wie ich) in diesen beiden Fällen die Posaunen gehört hat, weiss, welchen Abbruch die Composition durch den vermeintlichen Aufputz erlitt. Hiernach zweifle ich nicht, dass auch im andern Falle das musikalisch gebildete Publicum alsbald erkennen würde, um wie viel schöner Mozart's Gemälde hervortritt, wenn die überschüssig aufgesetzten Farben wieder entfernt sind. Könnte irgend eine Capelldirection sich entschliessen, dem Publicum Mozart's wenigstens einmal eine Probe mit dem gereinigten Bild zu gönnen, so müsste die Erfahrung dieser Probe auf urtheilsfähige Kreise erfolgreicher wirken als die ausführlichste Abhandlung. Gulgler.

Recensionen

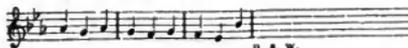
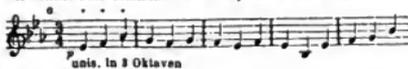
Neue Kammermusik-Werke von Johannes Brahms.

(Verlag von Simrock in Bonn.)

2) Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 40.

(Schluss.)

Auf das in Schmerzen schweigende *Andante* folgt nun ein sprühendes *Scherzo* Es-dur $\frac{3}{4}$, *Allegro*, mit einem Trio in As-moll, *Molto meno Allegro*. Der Hauptsatz ist ziemlich lang (7 Seiten), ohne aber jene blossen Wiederholungen in verschiedenen Tonarten zu bringen, wodurch er sich den Vorwurf inconsequenter Form zuziehen könnte. Das Thema finden wir nicht sehr reichhaltig; um so mehr darf man erstaunt sein darüber, was Brahms daraus entwickelt, wie er die verschiedenen Motive verwendet oder combinirt. Die Hauptmotive sind folgende:



Der Form nach kann man deutlich ein Hauptthema und einen Seitensatz unterscheiden, wobei letzterer zuerst in der Dominante, dann in der Haupttonart auftritt. Betrachtet man die Sache genau, so erscheint der Seitensatz aus jener das erste Thema unterbrechenden viertaktigen Episode (Notenbeispiel b) entsprungen, wozu das Thema selbst aber auf andern Stufen fortspielt, als wäre der Satz im doppelten Contrapunkt entworfen. Die Modulation greift in der Mitte sehr weit aus (bis H-dur). In harmonischen Fortschreitungen oder Uebergängen findet sich manches, was uns ein wenig waghalsig und unschön erscheint. Wir fragen uns, ob in jener viertaktigen Episode, die von der Dominante von C-moll nach Es zurückführt, die Accorde C-dur und F-dur nicht zu entlegen, daher hart sind, ob nicht diese Accorde als Mollharmonien dieseiben Dienste geleistet haben würden. Ferner scheint uns die Accordfolge S. 13 Zeile 3 etwas gezwungen — die Melodie, welche hier an sich ganz logisch aus dem vorhergehenden weiter entwickelt wird, konnte in einer andern dem Ohr zugänglicher Weise harmonisirt werden. Endlich gestehen wir, dass uns die Accordfolge H-dur, A-dur, G-dur, Fis-dur (S. 14), eine Folge von Dreiklängen mit gleichmässig absteigenden Stimmen, als Quintenfolge erscheint. Wir wüssten aus den älteren Meistern keinen ähnlichen Fall anzuführen; ob sich eine theoretisch-ästhetische Rechtfertigung dafür geben lässt, wollen wir abwarten. Da wir dergleichen bei andern Autoren als unschön und gegen die strenge Regel tadeln würden, so dürfen wir es auch bei Brahms nicht loben. Das Trio in As-moll bringt eine in Terzen geführte sehr ausdrucksvolle Melodie zuerst des Horns und der Violine mit einfacher, kunstlich trefflich wirkender Clavierbegleitung, dann im Clavier selbst (S. 19, System 2, Takt 5 fehlen in der Clavierstimme bei g die 2). Das ist acht Brahms'sches süßes Singen! Nach diesem Trio nimmt sich die Reprise des Hauptsatzes recht dimonisch aus. Anführen wollen wir, dass dieses Stück, nämlich der Hauptsatz, hin und wieder ein wenig an Schubert erinnert (siehe besonders S. 11, System 3).

Das *Adagio mesto* (Es-moll $\frac{3}{4}$) entspricht seiner Ueberschrift und bewegt sich durchaus in den düstersten Mollklängen. Kein Sonnenstrahl fällt in das Dunkel dieses Stückes, dessen Thema sich in den feinsten Lagen des Claviers in breiten gebrochenen Accorden auslegt:



Mit diesen vier Takten, welche mehr harmonisch und durch Klangfarbe als melodisch wirken, alternirt eine Melodie, die sich in schwermüthigen Intervallen der Violine und des Horns (in Sexten zusammengehend) höchst edel und ausdrucksvoll ausspricht:



und worauf zuerst jenes accordische Motiv, dann abermals (in B-moll) die zweite Melodie, und endlich nochmals das erste Thema folgt. Bis zum Schluss dieser Partie würde jeder Hörer sich gern in den düstern Charakter des Stückes versenken; er hofft nun, dass jetzt ein tröstender Gedanke das Dunkel verseuchen werde, und darin wird er getäuscht. Denn nun tritt im Horn, ohne alle Begleitung, ein zweitaktiges Motiv in

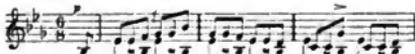
B-moll auf, das fugenartig von der Violine, dann vom Clavier abgenommen wird, und dessen monotonen Gepräge man technisch erst versteht, wenn man später bemerkt hat, dass es eigentlich ein Contrapunkt zum ersten Thema ist, der jetzt allein auftritt, um sich später mit dem ersten Thema zu vereinigen. Es lautet:



(zuerst in B-moll)

Alles Weitere ergibt sich vollkommen musikalisch logisch aus dem angeführten Stoff. Die Modulationen und die thematische Verwendung sind an sich höchst interessant und wirkungsvoll, nur dass das ganze Stück eben, wie man zu sagen pflegt, grau in grau gemalt ist, was denn bei manchen Hörern keine Sympathie erweckt. Nach mehrmaligem Hören und Durchlesen haben uns aber die Details so angezogen, dass wir die Totalfarbe minder schmerzlich empfanden.

Das folgende Finale (Es-dur $\frac{3}{4}$, Allegro con brio) reist uns mit Macht aus jenen Tiefen heraus. Der Componist hat Sorge getragen, dass nicht naive Lustigkeit des thematischen Inhalts den Gegensatz zum Vorigen unverhohlen erscheinen lasse, sondern er hat durch Accidenzsprüche und eigenthümliche Bassführung dem lebhaften Wesen des Satzes einen dämonischen Anstrich gegeben, was wir principiell gelten lassen müssen — eben weil reine Heiterkeit Stilligkeit und Mangel an Einheit des ganzen Werks zur Folge gehabt haben würde — ohne aber die Combination selbst musikalisch schön zu finden. Das Thema, in Hauptstimme und Bass skizziert, lautet wie folgt:



Bass 3 Okt. tiefer



folgt G-moll-u. s. w.

Mit grosser compositorischer Virtuosität ist das Stück aus diesem Stoff entwickelt; es enthält im Verlauf bedeutend aufstrebende Partien, und Stellen von eigenthümlicher und gelungenster Behandlung der Instrumente. Nur glauben wir, dass erstens von einem melodischen Gegensatz nicht ganz mit Recht vollkommen abgesehen worden ist, dass zweitens die rhythmische Rückung in $\frac{3}{4}$ -Takt mehr störend als vortheilhaft wirkt, und dass drittens gegen den Schluss hin das dämonische Element gänzlich weichen und einem höheren Zug Platz machen müsste, der den Hörer endlich aller stofflichen Last entband. Ist nicht Beethoven, den wir in jedem Sinne als Muster zu betrachten uns nicht entziehen können, gerade darin so gross, dass er auch in seinen düstersten Tongemälden uns am Schluss in die Höhe reißt, und uns ganz vergessen macht, in welche Tiefen des Leids er uns vorher geführt hatte? Wir wüssten nur ein einziges Stück von ihm zu nennen, wo das dämonische Element bis zum Schluss anhält: die grosse F-moll-Sonate Op. 54. Allein er giebt auch hier der Sache einen neuen Impuls, indem er am Ende durch ein neues Motiv



alles vorhergehende verdrängt, und uns, wenn nicht in die Sonnenhöhe der Freude, so doch auf die Spitze und an den Abgrund der höchsten Leidenschaft und des Triumphs reißt, wo wir zwar mit Grauen, aber auch mit dem Gefühl der Erhabenheit, stille stehen und bewundernd niedersinken möchten.

Nach dieser Seite hin wünschen wir, dass unser Componist, dem wir so viel zugestehen und noch mehr zutrauen, sich Beethoven besonders zum Muster nehme. Dann wird auch die Tiefe und Bedeutung seiner Musik mit allseitiger Bewunderung betrachtet werden.

Manches von dem oben im Detail getadelten wird vielleicht in einiger Zeit minder auffallend erscheinen. Auch wollen wir über jene uns bedenklich erschienenen Neigungen nicht das letzte Wort gesprochen haben, vielmehr unsern zur Aeussereung über diese Punkte berufenen Mitarbeiter volle Freiheit lassen.

(Das dritte Werk dieser Serie, das Sextett in G, wird in einer der nächsten Nummern von anderer Seite besprochen werden.)

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Lieder und Gesänge für eine oder mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.

W. Taubert. Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme. Op. 151. (Verlag von J. Rieter-Biedermann.)

Das Heft enthält folgende Gedichte: *Lebe wohl*, aus des Koblen Wunderhorn; *Auf der Wanderung*, von J. N. Vogl; *Mitternacht*, von Hoffmann von Fallersleben; *Abendlied*, von G. Kinkel; *Dartha's Grabesang* (Madchen von Kolsa), von Ossian (J. G. v. Herder); *Der König in Thule*, von Goethe. Sehr einfach in Gesang wie Begleitung, zumeist strophisch behandelt, leicht zu singen, ansprechend in den Melodien, gewandt geführt in der Harmonie, anspruchlos und doch sinnig — werden diese Lieder nicht verfliehen Freunde zu finden. Besonders eigenthümliche Züge wird man bei Taubert nicht suchen.

E. F. Richter. Vier Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton. Op. 18. (Verlag von J. Rieter-Biedermann.)

Scheiden, Liebesanacht und Liebesbotschaft von Berthold Sigismund; Die Zeit ist hier, von Th. Storm. — Ebenfalls sehr einfache Lieder, der Ton gut getroffen, die Melodien ansprechend. In der Harmonisirung glaubten wir hier und da gemacht und gewungenem zu begegnen, als ob die Sache dadurch einen gelehrten Anstrich erhalten sollte. Die Lieder erinnern im übrigen an Mendelssohn'sche und Schumann'sche Art.

H. M. Schletterer. Zehn Lieder in zwei Heften. Op. 21. (Stuttgard, Eber.)

(1) Der Ungenannten, von Uhland; Schon Rohrrant, von Morricke; Spanisches Lied, von Geibel; Ja, du bist mein, von Hoffmann von Fallersleben; Toskanisches Volkslied. 2. Wer in der Liebsten Auge blickt, von Rückert; Hast du nicht einen Gruss für mich, von Hoffmann von Fallersleben; Da ich dich liess, Meiden, von Geibel; An den Mond, von Goethe. — Des Autors Streben ist sichtlich auf Charakteristik gerichtet, auf gute Decimation und mazienden Ausdruck. In der Begleitung thut er wohl ein wenig zu viel und seine Harmonik erscheint dann zuweilen gewunden und stinf. Nachspiel und Vorspiel scheint uns bei Strophenliedern nicht passend, es liegt darin etwas pedantisches. Davon abgesehen ist in den Liedern recht viel Wärme, besonders in Nr. 1; Uhland scheint unserem Autor besonders wahlverwandt.

Jul. Tausch. Sechs Lieder. Op. 8. (Düsseldorf, Bayrheffer.)

Lied der Lerche, von Ad. Schults; Für Musik, von Geibel; 'Und könnt' ich je zu duster sein', von Platen; Lied (Da bist so still); Streich' aus mein Ross, von Geibel; Die Stille, von Eichehoff. — Ein nicht zu unterschätzendes Talent für Gesangscomposition spricht sich hier aus; namentlich in den verschiedenen Charakteren, die in den sechs Nummern enthalten sind. Dabei ist alles gut musikalisch; die Begleitung thut nicht mehr als erforderlich und ist doch nicht arm. Eine Reminiscenz in Nr. 4 (in den ersten vier Takten des Gesangs) wäre besser vermieden worden, am Anfang fällt dergleichen besonders auf.

Constantin Bürgel. Sechs Gesänge für Sopran oder Teor. Op. 9. (Breitkopff und Härtel.)

Rosenleichen. Um die Morgenzeit, Sangerneid, von H. Rollett; Begegnung, von A. Werther; Meeresleuchten, von A. Kopisch; Du wundersüßes Kind, von A. Sternau. — Der Componist streht nach poetischem Ausdruck und hat offenbar Schumann in seiner Beziehung zum Muster genommen; doch blieb uns beim Überlesen ein Plus der Ausdrucksmitel zurück, das wir uns nicht amalgamiren konnten: es ist etwas gespreiztes, übertriebenes, hyperpoetisches in den Noten, die Harmonien sind häufig sehr gesucht, die Begleitung

mit salomnassen Klangeffekten überladen — mit einem Wort eine gewisse Coquetterie hat uns fast überall gestört. Die vier Quinten nacheinander, zwischen Singstimme und Bass, am Ende des ersten Liedes, können wir nicht als geistige Lizenz betrachten, der Bass ist hier eben so gesetzt, wie es Anfangs manchmal passirt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Hamburg. — Die dritte Abendunterhaltung für Vocal- und Instrumentalmusik des Hrn. Stockhausen wurde mit dem F-moll-Quartett Op. 95 von Beethoven eröffnet. Sodann trug Herr Stockhausen mit Frau Joachim ein herrliches Madrigal von Handel für Bass und Mezzo-Sopran in ausgereicherter Weise vor. Diese Composition ist ein Meiststück des Kammerstils, und ist Hrn. Stockhausen öffentlich besonderer Dank auszusprechen für derartige Bereicherungen der Concertprogramme. Frau Joachim sang ausserdem noch Koima's klage und Ellen's Gesang von Schubert. Herr Kleinmichel, über dessen Leistungen ich neulich schon berichtete, spielte an diesem Abend die bekannte G-moll-Gavotte von Bach durchaus anbedingend; Tarantelle von Heller und Nocturne von Chopin gingen besser; ist auch die Technik des Hrn. Kleinmichel schon bedeutend fortgeschritten, so fehlt es doch noch an der richtigen Vortragswaise. Das Divertimento in D von Mozart für 3 Violinen, Bratsche, Contrabass und 3 Hörner beschloss, auf ausgeführt, auf angenehme Weise den Abend. — Einer Trio-Soirée des Hrn. Rud. Niemann, unterstützt von den Herren Auer, Beer und Albrecht, am 26. November, unterlasse ich nicht, besonders Erwähnung zu thun, eines neuen in derselben zu Gehör gebrachten Clavierquartetts von Adolph Kölling wegen. Dieses Stück zeigt bedeutendes Streben; der erste Satz scheint mir, nach einmaligem Hören zu urtheilen, der beste. Ausserdem spielte Herr Niemann noch die herrlichen F-dur-Variationen Op. 35 von Beethoven und ein Trio von Volkmann.

— Die zweite Quartett-Unterhaltung der Herren Boie und Lee war wieder ausserordentlich anziehend. Quartette von Mozart, Volkmann und Beethoven waren vorgetragen, und ein Abonnementconcert des Hrn. Voigt in solcher Saloon am 4. Decbr. brachte Haydn's herrliche Schöpfung in solcher Weise zu Gehör, dass Jeder diese Aufführung mit vollem Recht als Musteraufführung bezeichnen wird. — Der Chor des Cäcilien-Vereins leistet wirklich Ausserordentliches; ich wusste in der ganzen Schöpfung nicht eine Stelle, wo der Ausdruck des Chors nicht einbildlich, vollkommen richtig gewesen wäre, ja, wo nicht ein Wort, das nicht in den besten Händen, Sopran Fr. Th. Tietjens, die gefeierte Künstlerin; Tenor Herr Schild aus Leipzig, für allgemeinen Befriedigung, und endlich Bass Herr Adolph Schütz, dessen Leistung an diesem Abend unvergleichlich dasteht; schwerlich wird es einen zweiten solchen Oratorien-Bassanger geben! — Die Orchesterwerke des zweiten philharmonischen Concerts am 4. Decbr. waren eine mässig gut ausgeführte D-dur-Symphonie von Haydn und die grosse Leonoren-Ouverture von Beethoven. Frau Joachim's Gesangsvorträge bestanden in einer Cantate von B. Marcello, Es-dur-Arie mit obligatem Pianoforte von Mozart und 3 schottischen Liedern von Beethoven, welche den Höhepunkt des Abends bildeten. Herr Niemann spielte ausser der Clavierstimme bei der Arie von Mozart noch das C-moll-Scherzo von Chopin, aber ohne Energie. Hrn. Albrecht's Vortrag des Cellococerts von Davidoff, eines an und für sich schon unbedeutenden Stücks, war mangelhaft, um zu interessieren. Das ganze zweite philharmonische Concert hinterliess seines überladenen, zusammengesetzten Programms wegen nur einen ermüdenden Eindruck. — Die unter Herrn Deppe's Leitung stehende Singcandemie brachte am 6. Decbr. Händel's Israel in Egypten (3. Theil) und Mozart's Requiem in der grossen Michaeliskirche zur Aufführung. Die Solisten waren Herr Tietjens, Frau Joachim, die Herren Schild, Stockhausen und Schütz. Die überaus ergreifenden Chöre des Israel gingen zum grossen Theil vortreflich, an manchen Stellen wäre jedoch ein prägnanterer Gesammtausdruck erwünscht gewesen. Beim Requiem war das Orchester oft nicht discreit genug. Das von Fr. Tietjens eingelegte Halleluja aus Esther ist ein Meisterstück, passt aber durchaus nicht im Israel. In höchst künstlerischer Vollendung gelang das duetistische in höherem Grade die Gunst des Hamburger Publicums zu erwerben, die andern Opera-Mitglieder sind mit Ausnahme des Fräulein Therese Schneider sehr mittelmässig.

Wir haben in der letzten Zeit fast täglich Opern-Aufführungen. Fr. Tietjens trat auf: zweimal in Weber's Freischütz, zweimal in Weber's Oberon, ferner in Fidelio, Lucia, Norma, Erani etc.; Herr Adams (Tenorist aus Berlin) hat sich ebenfalls in höherem Grade die Gunst des Hamburger Publicums erworben, die andern Opera-Mitglieder sind mit Ausnahme des Fräulein Therese Schneider sehr mittelmässig.

Stuttgart. — Unsere Oper hat voriges Jahr einen recht kräftigen Aufschwung genommen. Die Lucke, die Picchek gelacht, ist nun durch Herrn Bertram vom Theater in Wiesbaden genossen ausgefallen; treffliche Stimmmittel, eine gute Schule, edles Mass zeichnen diesen Sänger aus. Für die endlich abgegangene Frau Leisinger gastirte Frau Ellinger vom Stadttheater in Rotterdam ebenfalls mit gerechtem Erfolg, auch scheint Fr. Ehn, eine junge, höchst begabte Sangerin, den bisherigen Liebling unserer Publica, Fräul. Kleitner, aus dem Gunst verdrängen zu wollen. Mit solchen vortrefflichen Kräften war es auch möglich, Opern, wie die Zauberflöte, Fidelio, Figaro's Hochzeit, die lustigen Weiber, den fliegenden Holländer, die Stimme von Portici, Donizetti's Favorita (neu für Stuttgart) u. a., in höchst gelungener Weise zur Aufführung zu bringen.

Die Programme der beiden Abonnement-Concerte waren leider wieder sehr gemischter Art, ähnlich wie in früheren Zeiten. Herr Hoffpelmeyer Eckert scheint die künstlerische Kunst der Freude aller wahren Kunstfreunde und Kenner in denselben eingeführt hatte, dieses Jahr nicht festhalten zu können. Das Geschrei des grossen Publicums nach Gesang, und zwar in Form von Operarien, Duetten u. dergl. war zu gross; auch soll das Drängen eines Theils der Musiker an der Capelle selbst, welchen die Vergrößerung des Pensionsfonds weit mehr am Herzen liegt, als die Pflege der Kunst und des Fortschritts, in der That, in massgebenden Kreisen so energisch gewesen sein, dass Herr Eckert in seinem anerkanntesten Streben, das Publicum heranzubilden, nunmehr, wie es scheint, ziemlich gehemmt ist. Mit einer Ouverture von Lindpainter (diesmal mit der zu Faust) wurde, wie gewöhnlich, das erste Abonnementconcert eröffnet; es geschied dies alljährlich seit Eckert's Anwesenheit zur Erinnerung an den verstorbenen Meister, der die Abonnementconcerte in heisser Stimm ergriffen hat; ausserdem aber die Beethoven'sche Ouverture von Mendelssohn's mit seltener Feinheit. Minder gelungen war Beethoven's A-dur-Symphonie, woran zum grossen Theil die unglückliche Aufstellung des Orchesters in dem akustisch misslungnen Königssaal die Schuld tragen mag. Herr Concertmeister Golttermag hat mit grosser Virtuosität ein Violoncellconcert von Popper mit heftigen Anklängen an Liszt und Wagner zum besten. Frau Maria's eine Arie von Mozart, die ohne Violinbegleitung (Köchel 498) des Hrn. Concertmeisters Singer, welcher Künstler wir seit einem halben Jahre zum erstenmal wieder öffentlich horten, da er durch ein nicht unbedeutendes Leiden an der rechten Hand verhindert war, seiner Stellung vorzuziehen. Das bekannte Duett aus Cimaroso's Heimlicher Ehe; Sie müssen sich bequemen etc., das in einem kleinen Kreise, wie natürlich vor allem in der Wirkung nicht leicht verlieden wird, konnte im eruchten Saale, von den Herren Schütz und Bertram möglichst tief und ernsthaft gesungen, selbst dem jovialsten Zuhörer kaum ein Lächeln abgewinnen. Im zweiten Concert gab man uns Gelegenheit, das meisterhafte Harfenspiel des Hrn. Gottlob Kruger im oft gehörten Feintanz von Aivars zu bewundern; alsdann ward uns eine neue Composition des Stuttgarter Benediktig gegenwärtig in London's-bend angeführt und ersterste. Einige Chöre ausgenommen, welche übrigens auf das Erste Hören den schüler Mendelssohn's verrathen, trägt dieses Werk den laugrautigen Ausdruck musikalischen Willens und Nicht-könne's. Die *Sinfonie militaire*, welche diesem Werke voranging, war mit ihren kindlichen, um nicht zu sagen kindlichen Klängen auch nicht im Stande, uns besonders anzuregen, und so verliessen wir ziemlich nüchtern den Saal.

Am 4. Decbr. fand die erste Fammersoirée statt durch die Herren Golttermag, Pruckner, Singer und Spindel. Ein Streichquartett von Haydn's D-dur; Mendelssohn's C-moll-Trio und Mozart's Divertimento für Streichquartett, Bass und zwei Hörner (Köchel 384) kamen zur Aufführung. Herr Spindel zeigte sich im C-moll-Trio als den schon längst bekannten feinen Clavierspieler und denkenden Musiker. Herr Kammervirtuose Singer, welchem, wovon wir schon oben Erwähnung thaten, der Arzt wegen eines Leidens an der Hand das Violinspiel auf das Mass des Nöthwendigsten beschränkt hatte, versuchte sich zum erstenmal wieder in grosser Production beiläufig, waren von der Tauschung befangen, es werde in denselben, wie dies früher der Fall war, der Gesang namhaft vertreten. So kehrien sie den Abonnement-Concerten, aus welchen Gesang, ausgenommen Chöre und grössere Gesangswerke, verbannt war, den

Rücken. Da sie aus aber in den Kammerseizoen sich geschaucht sehen, so neigen sie sich diesen hin, nachdem in den Programmen der Abonnement-Concerte sich der Gesang wieder breit macht, auf diese Seite, und die Künstler, welche such auf dem Felde der Kammermusik das Publicum erziehen wollten, spielen nun vor leeren Banken! Uns fehlt eben eine tüchtige Kritik, die dem tapferen Verständniß der Massen vorzuleuchten würde; wir glauben nicht, dass irgendwo in Deutschland die kritischen Besprechungen der Tagesblätter über Musik jämmerlicher sind, als hier die Stuttgarter. Die bodenloseste Unwissenheit, die persönlichste Gehässigkeiten zeichnen diese würdigen Kämpfer für Kunst aus und wehe dem Künstler oder Kunstwerke, welche in die Hände dieser musikalischen Dilettanten fallen.

Braunschweig. Das vierte Vereinsconcert am 4. December enthielt in seinem Programm zwei Claviertrios, das erste von Winaod Nick, noch Manuscript (E-moll), das andere von Beethoven (Op. 78 Nr. 4 D-dur); gespielt wurden dieselben von dem Herrn Dom-Musikdirector W. Nick aus Hildesheim und den Herren Kaiser und Lindner, Mitgliedern der königl. Capelle in Hannover. Die Ausführung zeigte ein ziemlichles Ensemble, abgesehen der Clavierpart nicht auf der künstlerischen Höhe stand wie die Violine und das Violoncello; es machte namentlich das herrliche, schwungvolle Trio von Beethoven mit seinem unvergleichlichen Mittelsatz einen guten Eindruck. Herr Winaod Nick, der uns noch nicht als Componist bekannt geworden, machte dabinnges mit seinem eigenen Trio einschneidende Flanke; die Aufnahme desselben seitens unseres Publicums war eine überaus köstliche, und wir müssen auch gestehen, dass es über unsere Begriffe geht, wie Jemand mit solcher einer höchst mitteilenswerten, trocken, auch nicht eine Spur von Originalität vererbenden Arbeit vor die Öffentlichkeit treten kann. Die Armut der Gedanken sollte durch eine thematische Verarbeitung ersetzt werden, aber diese ist unglücklich, anelastisch und mit einer auffälligen Unkenntnis der Trillertechnik in Stände gebracht. Herr Kaiser spielte als Zwischennummer ein Adagio, eine Barcarole und eine Saralinde von Spohr für Violine mit Clavierbegleitung recht hübsch, wenn diese drei Stücke auch keine grosse Virtuosität enthalten, so geben sie doch Gelegenheit genug zur Einfaltung eines schönen Tones und eines geschmackvollen Vortrags. Als Sangerin war von dem Concertverein diesmal die königl. Kammerangerin Frau **Harrers-Wippert** aus Berlin engagirt. Dieselbe sang die Arie der Susanne aus Figaro's Hochzeit (viertes Act), die grosse Leonorearie aus Fidelio und einige Lieder von Taubert und Kücken. Es war das erste, dass wir die berühmte Sangerin hier am Orte hörten und wir können vor von einem ganz unsrer gewöhnlichen, grossen Erfolge berichten, den die Künstlerin durch den Vortrag der beiden Arien als dramatische Sangerin, wie auch durch den Vortrag der Lieder als sonstige Liedersangerin sich erworben hat.

Leipzig. Nachdem Frau Schumann aus das Ehepaar Joachim uns verlassen, war vorauszusetzen, dass unsere Abonnement-Concerte im Gewandhaus in die das alte bequeme Geleis zurückkehren würden; indessen ein Concert wie das 11te (19. Januar) hätte man doch nicht zu bieten gebracht. Das Orchester vertretene durch die vielbekannte Kuryshin-Ouverture und Gades C-moll-Symphonie, dazwischen aber ein *Andante spianato* und *Polemone* mit Orchester von Chopin, eine schwache *Sonate* von D. Scarlatti und *Lizeli's* *Legende*, »Der heilige Franciscus auf des Wagn Schreitende« (Fr. Sophie Meyer aus München), dann die *Arie* (?) *schreitende* (Fr. Sophie Meyer aus München) und *Lieder* von Taubert »Dich theure Halle such ich wieder« und *Lieder* von Kirchner »Sie sagten es wäre die Liebe« und *Ala bief* »Die Nachtigall« (Fr. Egeling aus Braunschweig, welche nach Hervorruft ein solches Lied von extravaganter Trivialität zugab) — wenn das ein interessantes Concert, notabene ein *Gewandhaus-Concert* vorstellen soll, nun, dazu haben — wir für interessentese keinen Sinn. In dieser Hinsicht war eine bedeutende Fehlmittel, wir denn in Kürze bloß bemerken, dass die beiden jungen Damen von unserm Publicum sehr beliebt aufgenommen wurden, was denn in Bezug auf ihre Ausführung auch gewiss berechtigt war. Fr. Egeling hat einen schönen Sopran und guten Vortrag, in der Höhe jedoch ist ihr Ansatz nicht ganz frei, und ihre Triller sind nicht richtig abgestuft. Fr. Meyer, die mit einem einschneidenden verärgerten Flügel Singen, ist in dieser Hinsicht eine Fehlmittel, und auch musikalischer Gefühl auf, soweit man dies nach dem überladenen Chopin'schen Stück (in welchem das Orchester aber ganz unnötig, was daran gefehlt erschien beurtheilen kann. Über den Geschmack in der Wahl der Musikstücke*) wollen wir bei beiden Damen hinweg-

sehen, machen aber die Direction für ein solches Abweichen von guten Grundsätzen im Gewandhaus verantwortlich.

Feuilleton.

Escellen.

Aus Briefen von Dr. M. Hauptmann.

III. (Vergl. vorigen Jahrgang S. 365 und 386.)

In einem Briefe vom 2. Jan. 1857 spricht sich Hauptmann über Musikstücke aus, die man einem neugebildeten Gesang-Verein zu künstlerischem Gewinn vorlegen könne. Er sagt da u. a.:

Die 3 Psalme von Mendelssohn sind Ihnen wohl bekannt, sie sind freilich schätzenswerth und darum mehr für grösseren Chor, aber von schooer Wirkung. Dazu such die 3 vierstimmigen Motetten; ebenso sind das *Altar unser* von Fesca, »*Ein bas*« von Haydn, geeignete Sachen für den Anfang, gute Musik und wohlklingend. Ich möchte immer alles gute derartig in die Kirche haben, da bekommt es erst den rechten Saft. Oder vielmehr die Kirche bekommt ihn dadurch, die kalten Steinwände werden erwärmt. Io der Proker'schen Sammlung kommt jetzt eine zweite Serie Messen heraus; der erste Band ist erschienen, enthält 8 Messen, darunter die schöne von Palestrina *Assumta est*, die vielleicht der berühmte *Pope Marcellus* noch vorzuziehen ist, und diese 3 Messen für 4 Thr. Dabei vortrefflich ausgestattet, die Stimmen auch spottbillig. Zuviel von diesen Sachen darf man freilich nicht bringen, wenn es nicht gerade ein besonderer dafür bestehender Verein ist, aber zwischendurch wird es willkommen und ganz gut sein. Es darf aber bei der Ausführung Schuldigkeit nicht, machen sie ganz gut, und sie machen wollen und sollen. Mit coquettem Vortrag ist dabei nicht anzukommen, damit bekommt's eine moderne Zothal, wie wenn man eine Stalze colorire wollte, oder wie der englische Orgelsteller, den ich durchaus nicht für einen Gewinn für's Instrument halte, das wir gewiss lieber ohne die sentimentalen Fühungen dieses und jenes Orgelisten hören werden, was wirkliches Orgelinn ist, macht auch auf derartige Ausdruck keiner Rücksicht, er ist ihr vielmehr fremd und es ist immer ein Zeichen der Stillheit und dilettando vermissen lassen.

Kurze Nachrichten.

Kündlich wird einem erstlichen Bedürfniss der Musikwelt gründlich abgeholfen werden! Schon in unserer *Deutsche Musikzeitung* hatten wir mehrfache Klagen und Hülferufe aus die deutschen Verleger gerichtet und gefragt, ob sich denn Niemand Meister Handel's ausbeuten wolle, dessen Oratorien so häufig noch nach der *Mosel'schen* *Bearbeitung* gegeben wurden, weil die Vereine es zu kostspielig fanden, sich ihre Choralstimmen nochmals neu ausschreiben zu lassen. Nun hat der Verleger dieser Zeitung, Herr J. Rieter-Bledermann, sich entschlossen, die Oratorien Handel's auf Antrag des Directoriums der deutschen Handel-Gesellschaft in Chorstimmen, Clavierausgaben und Textbüchern herauszugeben, und zwar in jedem Betracht conform mit der Partitur-Ausgabe der Handel-Gesellschaft. Demnach wird schon der *Israel in Egypten* in dieser Weise erscheinen, und die andern Oratorien sollen möglichst schnell nachfolgen.

In der Weihnachtswoche wurden in der königl. Vocalschule in München (Direct. Herr Capellmeister Willner) folgende werthvolle Kirchenwerke aufgeführt: Sonntag, den 21. Decbr.: Vierstimmige Messe von A. Gossuinus (1574); Achtstimmiges Graduale *Prope est Dominus* von Etti; Achtstimmiges Offertorium *Qui sedes, Domine* von F. Willner (zum erstenmal); Christnacht: *Tu Deus* für Doppelchor von Allegri; *Miserere* von Marcello; Fünftimmiges Graduale *Erulandit tenens esse* von Sale; Sechstimmiges Offertorium *O magnum mysterium* von Palestrina (zum erstenmal); Christnachtsvormittags: Pastoral-Messe für Frauenstimmen, Streichinstrumente und Orgel von Stutz (neu einstudirt); Graduale *Tantum principum* von Fr. Lachner; Offertorium *Letentur coeli* von Fr. Lachner; Siebentimmiges Vermittags-Messe für Doppelchor von Hasler (1859) (zum erstenmal); Graduale *Tantum principum* von Albiner; Offertorium *O magnum mysterium* von Palestrina.

Während in Paris Beethoven's und Haydn's Symphonien (freilich auch andere und sehr geringe Waare) in den *Concerts populaires* von 3—4000 Menschen mit wahrer Andacht angehört werden, findet auch die Gesangsmusik, namentlich Haydn's *Jahreszeiten*, in dem neuen Saale des Athenäum, welcher etwa 1400 Personen faßt, grossen Anklang. Die Niederb. Musikzt. schreibt über diesen Neu-

* Das schöne Lied von Kirchner nehmen wir natürlich aus.

heu Folgendes: »Das Athensium, dessen prachtvollen Saal der Benquer Bischoffsheim an der Ecke der Scribe-Strasse neben dem neuen Opernbaue auf seine Kosten hat erbauen lassen, ist ein Institut von so ansehnlicher Art, wie wohl noch kaum dagewesen ist. Dem Namen nach existirt dafür eine Actien-Gesellschaft — ich sage dem Namen nach, weil Herr Bischoffsheim selbst den bei weitem grössten Theil der Actien genommen hat; diese Gesellschaft unterscheidet sich aber von andern dadurch, dass die Actionäre keine Dividende erhalten, und zwar nicht je nach der Rentabilität, was bekanntlich auch sonst oft genug der Fall ist, sondern nach dem Princip, dass die Statuten stellen fest, dass der Betrage aller Dividenden nicht den Actionären, sondern nur wohlthätigen und gemeinnützigen Vereinen überwiesen werde, namentlich dem Verein für Errichtung von Gewerbschulen für Mädchen. Zu diesem Zwecke hat Herr Bischoffsheim seinen Saal bis zu Ende des Jahrhunderts, auf 25 Jahre, an die Gesellschaft vermietet — wahr? für den freien Eintritt seiner Familie! Else so grossmüthige Begünstigung von künstlerischen und literarischen Zwecken in Verbindung mit Volksbildung ist in der That nicht genug anzuerkennen.«

Die jüngste Nova-Liste von Breitkopf und Härtel enthält sehr werthvolle Werke, und zwar u. a. Gade's »Kreuzfahrer« in Par-

titur, Clavierauszug und Stimmen; denn Heyda's Claviertrios in einer neuen, sehr hübschen Ausgabe in zwei Bänden, von welchen diesmal der erste (mit 16 Trios) vorliegt. Wir kommen natürlich näher auf diese Trios, wie auf jene Novität zu sprechen. (Siehe übrigens »Anzeiger«.)

Ao der in Dresden erscheinende »Constitutionellen Zeitung« hat seit kurzem Herr Ludw. Hartmann an das musikalische Referat übernommen.

Leipzig. Am Stadttheater ist Herr Dumont als Mainz als zweiter Capellmeister eingestellt worden.

Erratum.

In einer Notiz in der vorigen Nummer über eine neue Ausgabe der Mendelssohn'schen Lieder (bei Breitkopf und Härtel) ist der Preis fälschlich mit 30 Ngr. angegeben. Der Irrthum entstand dadurch, dass der betreffende Band keinen Band-Titel, sondern nur Heft-Titel enthält. In der Schnelligkeit verwechselte der Autor jener Notiz den Heft-Preis mit dem Band-Preis, der nirgends angegeben ist, und der 5 Thlr. betragt.

ANZEIGER.

(22) **Neue Musikalien**
im Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Concerte für Pianoforte und Orchester.
Ausgabe für 2 Pianoforte. 2 74

Nr. 4. Concert Op. 15. Cdur. Arr. von Aug. Horn. 2 74

— **Romanze für die Violine mit Begleitung des Orchesters.**
Op. 49. Ausgabe für Violine und Pianoforte. u. 12

— do. — do. Op. 50. Ausgabe für Violine u. Pte. u. — 12

Brück, C. van, 8 Fugen und 4 Präludien aus Joh. Seb. Bach's woblithemerischem Clavier als Trios für Violine, Viols und Violoncell arrangirt.

Heft 1. Fuga I—IV. 474

— 2. Fuga V—VIII. 474

— 3. Präludium I—IV. 474

Gade, Niels W., Die Kreuzfahrer. Dramatisches Gedicht von C. Andersen. Für Solo, Chor und Orchester.
Op. 50.

Partitur n. 7 15

Orchesterstimmen 2 10

Chor- und Solostimmen 3 —

Clavierauszug mit Text 3 15

Haydn, Jos., Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell.
Neue Ausgabe. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau berechnet von Ferd. David. In zwei Abtheilungen. Erste Abtheilung. Nr. 1—16 in dreieigen brochirten Bänden. 6 —

Kornatzki, Fr. v., Das Jäger Horn. Original-Melodie für das Pianoforte. Op. 25. 474

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder u. Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

Nr. 129. Eckert, C., Dein ewigw. aus Op. 45 Nr. 6. — 5

— 129. Schumann, Clara, Sie liebten sich Beide, aus Op. 48 Nr. 3. — 5

Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.

Nr. 57. Chopin, Fr., Préludes, Hmoll und Hdur, aus Op. 28 Nr. 6 und 11. 5

— 58. Chopin, Fr., Prélude, Fis moll, aus Op. 28 Nr. 8. — 74

— 59. Couperin, F., La Fleurie ou le tendre Nœstle. Gdur. 5

— 60. Bach, Friedemann, Capriccio, Dmoll. — 424

— 61. Bach, Joh. Chr., Sonate, C moll. — 424

Schumann, Rob., Symphonie Nr. 4, Dmoll, für grosse Orchester. Arr. für Pte. und Violine von Fr. Hermann. 2 —

Wagner, Richard, Lohengrin. Romantische Oper. Clavierauszug von F. H. Ullig. Hieraus einzeln:

I. Act, 8. Scene, Lohengrin's Ankunft. 4 15

Chorstimmen hierzu 45

Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierchule oder musikalische ABC u. Lesebuch f. junge Pianofortespieler. 16. Aufl. 4 —

(23) **Studien-Werke**
aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

Bergson, Michel, Op. 60. Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 4 Thlr. Cah. 2. 28 Ngr.
Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2 u. 4 Thlr.

Eschard, Jul., Op. 84. Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 25 Ngr. Cah. 2. 4 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9. Präludien. Heft 1. 2 u. 4 Thlr. 3 Ngr.

Köhler, L., Op. 60. Immerwährende Etuden in Doppelsätzen für den Clavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 4 Thlr.

Eingeführt in der »Neuen Academie der Tonkunst« und im »Stern'schen Conservatorium« in Berlin.

— **Op. 63. Clavier-Studen für Gelfaugigkeit und gebaudenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 4 Thlr. 5 Ngr.**

Eingeführt in der »Neuen Academie der Tonkunst« und im »Stern'schen Conservatorium« zu Berlin.

— **Op. 94. Sechs melodische Salon-Studen. Heft 1. 2 u. 2 1/2 Ngr.**

Eingeführt im »Stern'schen Conservatorium« zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 9. Zwölf Etuden in gebrochenen Accorden. Heft 1. 2 1/2 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Angenommen am »Conservatorium« zu Leipzig.

B. Gesang.

Ponofka, Henri, Op. 65. Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, le voix de basse exceptée. Cah. 1. 4 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. 4 Thlr.
Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

— **Gesangs-ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangsschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr.**
Eingeführt in den »Conservatorien« zu Prag und Wien.

Röhr, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangsschulen und beim Privatunterricht. 4 Thlr. 7 1/2 Ngr.

C. Violoncell.

Büchler, Ferd., 94 Studien mit theilweiser willkürlicher Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 2 u. 4 Thlr. 40 Ngr.
Eingeführt am »Conservatorium« zu Wien.

D. Orgel.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuga. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 4 Thlr. Heft 2.—6 u. 2 1/2 Ngr.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 23. Januar 1867.

Nr. 4.

II. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Alix Tiron's *Études sur la musique grecque* (I) le plain chant et la tonalité moderne. — Ueber Faust's Verdammnis, dramatische Legende von H. Berlioz. — Berichte aus Göttingen und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen — Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Ueber Alix Tiron's

Études sur la musique grecque (I) le plain chant, et la tonalité moderne. Paris [Frank], Imprimerie impériale. 1866. (VIII) und 264 S. Imperial-Octav.

E. K. In der Zuschrift an den Leser lässt der Verfasser mit Bescheidenheit vernehmen, dass man's hier keineswegs zu thun habe mit einem Gelehrten oder perfecten Musiker: vielmehr tröste er sich mit dem Bewusstsein, dass er nicht gänzlich vernachlässigt, was ihm die Vorsetzung an Intelligenz zuertheilt habe; wie kühn also — fährt er fort — wenn ich dennoch wage, fast im Ton der Autorität, über schwierige Principienfragen abzusprechen, die Sicherheit des Ueberlieferten anzufechten, neue Ideen aufzustellen! — Gewiss, die Verwegenheit (*témérité*) geht weit, dass der Verfasser nun dennoch nicht lassen kann von Dingen zu reden, die von jeher das Kreuz der Gelehrten gewesen, wo eifrige und gründliche Forscher noch lange nicht an's Ziel gelangt sind und die Unzulänglichkeit unserer Kenntniss beklagen. Man dürfte das von blühenden Phrasen erfüllte Buch ungelesen zur Seite legen, unangesehen ob es auch nur den Zweck erfüllte, eine interessante Damen-Lecture zu werden. — Sehen wir es aber dennoch darauf an, ob nicht etwa ein Körnlein zwischen den Zeilen zu finden, das werth sei aufgehoben zu werden, sei es auch nur als Zeichen der Zeit.

Die Uebersicht der einzelnen Etuden ergibt folgenden Inhalt: I. handelt von der Begabung der Griechen zur Kunst, und von deren moralischer Wirkung. — II. Elemente der griechischen Musik, Tetrachord etc. — III. von den drei Systemen, von den authentischen und plagalen Tonarten. — IV. von den 7 alten Tonarten, von Chroma und Euharmonie. — V. Neue Theorie (des Verfassers) der Parallele von Tönen und Farben. — VI. Aristoxenus und Pythagoras. — VII. Stimme, Poesie, Gesang, Rhythmus, Notation, Instrumente etc. — VIII. Christliche Musik, Ambrosius und Gregorius. Verhältnis zu Altgriechischen, Anwendung auf moderne Tonalität. — In 5 Suppletar-Noten werden sodann abgehandelt: I. Verschiedene II.

Tetrachord-Teilungen, — II. Ursprung der modernen Tonalität, — III. Melodische Toleranz, — IV. Allgemeine Vergleichung der Notationen aller Zeiten, — V. Verbesserungen der Bezifferung.

Die erste Etude belehrt uns, dass die griechische Erziehung auf Grammatik und Musik zielte und dass — im Gegensatz zu unserer elenden Zeit, wo die Musik nur Routine ohne Wissenschaft sei, damals die obersten Staatsämter den besten Musikern aufbewahrt blieben (S. 3). — Demnach müssen wir es jenem aufgeklärten Volke gleichthun: es muss die Musik nicht Amusement, sondern Integraltheil der Erziehung sein — wir müssen in unsern *colleges* so gut wie für Rhetorik und Mathematik auch für Musik Conurse und Preise haben, sonst geschieht das unleidliche, dass diese edle Wissenschaft verdammt ist, ewig stationär zu bleiben, während ihre Schwestern alle Tage Fortschritte machen (S. 6). — Ferner: die Griechen sind aller Künste Meister gewesen, also ist's Unsinn, dasselbe in der Musik zu bezweifeln — einen exacten Begriff*) von ihrer Musikbildung haben wir zwar nicht, aber wir müssen glauben, was ihre Historiker davon erzählen. — Besungene dürfen wir nicht glauben, was ihre [auch historischen:] Bücher von der Theorie melden, weil in ihnen viele Irrthümer verewigt, weil die Texte der alten Handschriften verderbt, weil viel Unverständliches an Worten und Sachen darin enthalten ist . . . begeben wir uns daher direct in das grosse Skulium des Pericles und Plato, stützen wir uns auf die unwandelbaren primitiven Elemente der Musik, welche zu allen Zeiten dieselben sind, wie die Menschennatur unwandelbar dieselbe. . . . genügt es nicht, dass wir deren wunderbares Räderwerk spielen lassen, um dieselben Sensationen zu reproduciren, die jene Alten zur Vervollkommenung der Kunst geleitet? (S. 9, 10). Ist es nicht billig, alles was wir nicht verstehen in jenen alten Schriften, auszumergen (*élaguer* 189)?

*) So sagen wir richtiger statt des Verfassers *opinion exacte* S. 9 — was ein Lading ist.

Nach solcher Probe feuilletonistischer Kritik, wie sie die erste Etüde füllt, wird ein deutscher Leser schon satt haben weiter zu lesen; aber hier gilt's, den Kelch leeren bis zur Hefe, um nicht ungerecht zu sein. Die zweite Etüde beginnt mit der *chose singulière*, dass die Griechen von allen Consonanzen zu erst die Quarte,*) später erst die Octave erkannt hätten! Wie schade, dass der geistreiche und, wie er selbst sagt, nicht gelehrte Autor es verschmätzt hat, dieses einzige Theorem durch ein Citat zu belegen! — Da vielmehr alle uns bekannten Autoren die Octave als die erste vorzüglichste und ursprüngliche Consonanz erkennen (vgl. Aristoteles Probl. 19, 35), alle Griechen und alle andere Völker! Freilich tadelt er — gleich zwei Zeilen später — dieselbigen aufgeklärten Meister aller Kunst, dass sie das Naturprincip der Obertöne nicht erkannt hätten. . . . dennoch ist die Menachennatur sammt allen Principien un wandelbar dasselbe!! — Harmonie kannten die Griechen, nicht (S. 46), dennoch sind sie Meister, wie überall so auch in dieser Kunst.

Im folgenden klingt und rauscht es vielfach in dem bekannten Schellengeläute, das unsern Uebersetzern *pour l'avenir* bereits geläufig ist: *révelation, révolution entière* oder *complete, progrès, ère nouvelle* — endlich *gar cataclysm* (S. 493) — das sind nur einige der hervorleuchtenden unter den allzeitfertigen Schlagwörtern, das Ohr zu kitzeln, falls es einschläft. — Wir erfahren nun erstlich, dass die Consonanz eines Intervalls lediglich nach der Unveränderlichkeit desselben ermassen ward, und dass die Griechen nicht hatten, was man eigentlich Harmonie nennt (S. 44) — unbegreiflich bei diesem geistreichen Volke, aber die Lyra war an allem Schuld, sie war der Schlüssel des melodischen Systems (S. 46). Nun ist es Menschennatur, vom einfachen zum zusammengesetzten fortzuschreiten — daher war die erste Lyra einsaitig, die zweite zweisaitig, endlich er fand Mercur die dreisaitige (S. 47). — Sonderbar, dass die Geschichte sich umkehrt verhält! Das Monochord ist eins der spätesten Instrumente, erst von den Kanonikern zur Tonmessung erfunden; die dreisaitige — Trichordos — ist wahrscheinlich das früheste, und wahrscheinlich in 4, 4, 8 oder 4, 5, 8 gestimmt, um die Fundamentalbegleitungen des Gesanges zu gewähren — eine Dichordos wird nur einmal bei Athenäus 4, 183 (240 nach Chr.) erwähnt, aber unsicher, fast schwerzweise ohne Zeit und Ort, indem er dort leichtbin erzählt von einem leichtfertigen Gesellen unter andern, der auch eine zweisaitige Lyra gehabt!

*) Es wäre hierbei doch des Unterschieds von *Tetrachord* und *Diatessaron* zu gedenken: jene bruchten die Griechen gewöhnlich von der Scale, dieses vom Intervall. Das Intervall der Quarte = Diatessaron, sagt Aristoxenus S. 29, ist consonirend, aber nicht die erst gefundene. Quarte, Quinte und Octave sind *proterai diapartai*; = ursprüngliche Consonanzen; von diesen ist die erste Diatessaron, die kleinste, aber nicht die erste gefunden. Aristot. 45. — Tetrachorde aber waren die ältesten Scafen der Lyra und des Gesanges; z. B. Aristot. 11 *τὸ εἶς τριχορδία* = die selbständig folgende, einander abhängigen vierstimmigen Scafen.

Wenn nun unser Verfasser mehr Sichereres hat als diese Wahrscheinlichkeiten, so muss er's beweisen, nicht phantasiren — die Geschichte lässt nicht mit sich spassen. Dass Timotheus in Sparta vom Magistrat gezwungen ward, an seiner Lyra überzählige; vom Gesetz gebirzte Saiten wegzulassen, ist — weil von oben herab befohlen — eine verwerfliche Grausamkeit; aber des Märtyrers grosser Geist ist siegreich durch die Zeiten gegangen — der Mann hatte eine Zukunft, darum musste er von der Gegenwart gelächelt werden! — Um nun die *Tetrachord* lehre zu erschöpfen, bemüht sich Note I dieselbe durch die Zeiten zu führen, begehrt aber dabei den unangenehmen Schnitzer, dem seit Driberg alle diejenigen vorfallen sind, die kein Griechisch verstehen oder die die Geschichte nach ihrem Eigensinn construireen wollten: er meint, die Griechen hätten die Tonleitern entweder immer oder je zuweilen von oben nach unten gezählt, oder endlich gar das Tollste, sie hätten hoch und tief verwechselt! (vergl. S. 68, 113 und 192). Allerdings steht es in Jedermanns Belieben, ob er auf- oder abwärts singen will; aber die wissenschaftliche Construction ist — weil alle natürliche Tonentwicklung vom Grundton zu den Theiltönen emporsteigt — von jeder aus der Tiefe zur Höhe gegangen. Ausdrücklich haben dies Aristoxenus, Gaudentius, Euclides und Alypius, z. B. Gaudentius S. 6 *ἐπεξῆς ἐκ τοῦ βαρυτέρου εἰς τὸ ὀψίτερον* = nach der Reihe vom tieferen zum höherem; und das Beispiel aus Bacchius, welches Tiron vom Gegentheil anführt, ist falsch, indem Tiron S. 209 falsch übersetzt, was Bacchius unzweideutig sagt: er sagt nämlich S. 48 und S. 42 beidemal dasselbe: dass die *mixolydische* die höchste Tonleiter sei = *πρωτος ἐν τὸ ὀξυ*, und alle übrigen unterhalb das *mixolydische* fortgehen bis zum *hypodorischen*: *πρωτος βαρυτερος ὑποδωριος* = *hypodorisch* heisst der tiefste Tone — und so sagen alle Griechen einstimmig. — Wer nun über griechische Musik schreibt, die Griechen falsch übersetzt, sich dann über die *mutation importante* verwundert und endlich schliesst, sie haben nach Phantasie die Namen verwandelt. . . . nun der kann sich zwar auf Aristoxenus S. 37 berufen, welcher schon damals klagt über die tollgewordene Nomenclatur, aber er muss dann auch wie Aristoxenus etwas geben, nicht bloß verneinen nur zu schwätzen. Die beiden folgenden Etüden, drei und vier, deren Abschluss die sechste bringt, enthalten eine Uebersicht der griechischen Scafen, die in den Grundtönen richtig, in der Anwendung und Verwerthung Sonderbares und Geistreiches vermischend oft unklar, doch nicht schlimmer sind als andere namhafte Bücher. Bedauern muss man nur, dass der Verfasser, der in den »Notens so fleissig die Griechen citirt und bei den Franzosen Vincent, Perne, Pétis, Conssemaker u. s. Hülfe sucht, daneben die deutschen Forscher Beller mann und Westphal, welche auf manche seiner dunklen Fragen Antwort geben, nicht zu kennen scheint. Einige Versuche, nach griechischem Scafenmuster moderne Melodien zu

erfunden, wie S. 77 und 78, haben wunderlichen Klang, könnten in Liszt's Prometheus wohl Aufnahme finden — andere, namentlich der 6. Etüde S. 116, sind wohlklingender, doch finden sich darin geistreichere bei Belermann.

Ein wesentlich neues verheißt die 5. Etüde, welche von der Vergleichung der Töne und Farben handelt. Dass die Griechen unaufhörlich Töne und Farben verglichen, wie S. 28 gesagt wird, ist nicht wahr; das einzige Wort *Chroma* (Farbe) beweist es nicht, und im übrigen wussten die Griechen ziemlich bestimmt sehen und hören zu unterscheiden. — Die Vergleichung der Luft- und Lichtschwingung ist in vollem Rechte, wenn man die physikalische Messung im Auge hat; physiologisch ist sie undurchführbar, weil beide Erscheinungen einander fremd, gewissermaßen entgegengesetzt sind, indem die Tonschwingungen geometrisch potenzirt fortschreiten, die Lichtschwingungen arithmetisch sich aneinander reihen; psychisch — ästhetisch angewandt führt diese Vergleichslehre zum Unsinn — wie alle bisherigen Versuche, Tiron eingeschlossen, unweigerlich darthun. Es ist einmal versucht, die Farbenharmonie der raphaelischen Disputa nach physikalischer Rechnung in einer Tonharmonie nachzubilden: wer es hört, wird fragen, ob hier nicht Wagner und Liszt sogar übertroffen, ob nicht sie selber die Ohren zu halten würden. — Tiron weiss indessen wohl: Ursache von Ton und Farbe sind nicht analog, aber ihre Wirkungen sind's. . . und überhaupt hat der wahre Fortschritt der Wissenschaften seine Quelle nicht in der Aufspürung der Ursachen, sondern im vergleichenden Studium der Wirkungen (*effects!*) . . . hier ist's, wo wir einen Vergleichspunkt, der noch nicht beobachtet ist, aufgefunden haben, nämlich zwischen einer beliebigen Reihe chromatischer Töne und einer beliebigen Reihe prismatischer Farben . . . weit entfernt, positives Wissen zu lehren, gehorche ich nur meinen schweifenden, vielleicht abenteuerlichen Inspirationen, geleitet von der innigsten Ueberzeugung, dass wenn die Gründe der Natur auch ihrem Wesen nach ewig unbekannt bleiben, uns doch erlaubt ist, durch Induction zur Erkenntnis der Gesetze zu gelangen, die ihren phänomenalen Gang beherrschen (S. 88 — 90). Hübsch gesagt, auf Ehre; wüsste man nur was gesagt sei! — Es wird im folgenden nachgewiesen, dass Lichteffecte und Schatteneffecte auf- und absteigen, sowohl in Farben als in Tönen, dass die benachbarten Farben, z. B. roth, violet, blau — oder gelb, grün, blau sich vergleichen lassen mit den benachbarten chromatischen *a b* oder *g f* *fe* . . . Aber — da eben steckt die Unwahrheit! Die chromatischen Musiktöne sind einander fern, gehen nie ineinander harmonisch über wie die prismatischen Nachbarfarben, sind vielmehr im Uebergehen nichts als chinesisches chromatische Katzenmusik, während jene Lichtfarben allerdings freundlich ineinander schweben! Was hilft's uns S. 92 in den prächtigen *Tableaux* 31 und 35 ein Verzeichniss aller *couleurs*

contigues, composés — fondamentaux — transitoires nebst tonendem Zubehör gemalt zu sehen, wenn der hier postulierte »Effect« denn doch absolut verschieden, unvergleichbar, *incompatible* ist? Oder ist die Katzenmusik der gleitend verkürzten Saite — langsam oder rasch — wirklich die gesuchte Frucht (97)? Vielleicht! Der Verfasser weiss auch hier Rath. Etüde 6 zeigt, wie das melodische Princip ausgeht von der chromatischen Theilung der Begleitöne des Grundtons (111), und lehrt zu weiterer Bestätigung dieses Satzes, wie trefflich doch die zarten sensiblen Drittel- und Viertelöne der Griechen*), vermöge melodischer Attractions, die man auch benennen dürfte »melodische Toleranz« (132, 134), zu den süssesten Effecten gefühlvoller Rührung sich verbrauchen lassen! Ja wohl ist die romanische Uneinlichkeit des Gesangs effectvoll, auch affectvoll, sie afficirt das deutsche Ohr schrecklich — aber — siehe da, es kommt eben alles an auf *accoutumance!* wogegen zwar der wackere Leonhard Euler *Tenamen theor. musicæ* S. 26 gegründete Einwendung macht — aber der gehört in's Zopf- und Tropfstein-Alter, der *ludique Doctrinär* weiss nichts vom *progrès*. (Schluss folgt.)

Ueber „Faust's Verdammung“, dramatische Legende von H. Berlioz

schrub Dr. E. Haselick nach der kürzlichen Wiener Aufführung in die »Neue freie Presse« einen Artikel, den wir hier mit Bewilligung des Autors reproduciren

Es war im December 1846, dass Berlioz' Legende: »*La damnation de Faust*« in Paris zum erstenmale, und zwar ohne nachhaltige Wirkung zur Aufführung kam. Seither ruht sie dort in Vergessenheit und wurde auch in Deutschland unter Berlioz' Leitung nur bruchstückweise gegeben. Etwas unklar als dramatische Legende bezeichnet, gehört »Faust's Verdammung« im Grunde jener Mischung an, welche Berlioz unter dem Namen »dramatische Symphonie« erfunden hat. In der dramatischen Symphonie »*Romeo und Julie*« versuchte Berlioz die Verbindung selbständiger Symphoniesätze (*Adagio, Scherzo*) mit gesungenen Scenen, wozu als drittes Element noch rein erzählende Recitative, sodann Prologe und Epiloge hinzutreten — eine Form, die, unorganisch und widerspruchsvoll in sich, kaum eine künstlerische Zukunft hat. Wie dort aus dem Shakespeare'schen Drama, so hat hier der Componist aus dem Goethe'schen eine Anzahl von Scenen beliebig herausgenommen, ergänzt, verändert und aneinandergereiht, nur mit dem Unterschiede, dass er das epische Element diesmal fast gänzlich gegen das dramatische und lyrische zurückstellte. »Faust«, sagen wir, denn gänzlich konnte Berlioz sich von der unglücklichen Vermengung nicht trennen: nachdem Faust und Mephisto im Höllenpöhl versunken sind, lässt sich ein von Bassstimmen recitirter erzählender »Epilog auf der Erde« vernehmen, auf welchen wieder eine Verkürzung Gretchen's im Himmel sich abspielt. Drama und Oratorium, rein Senechisches und hlos Concertmissiges werden dergestalt untereinander gemischt, dass sich der Standpunkt des Hörers fortwährend

*) Welche indess die Griechen selbst, ja auch Plutarch, übersetzt von Amyot (32, trotz aller Gewöhnung (*accoutumance*, nach Amyot!) doch nur für eine gelehrte Spielerei halten und von ihr Anfangs wenig, zuletzt gar keinen Gebrauch mehr machten! Vergl. *W-staphil, Halm*. 26. Geschichte der Mus. 234.

verrückte die Partitur enthält sogar eine stattliche Reihe eingeklammelter Bemerkungen, wie: »Faust versteckt sich hinter den Vorhang, »Mephisto macht die Bewegung eines spielenden Leiermanns« etc. Was nützt das in einem rein concertmässigen Werke, wo wir doch nur hören und nicht sehen? Berlioz »Faust« ist eigentlich eine körperlose, phantastische Oper, welche die Bühne verschmätzt und sie doch nicht entbehren kann.

Berlioz verteidigt sich in einer Vorrede gegen den Vorwurf, ein Denkmal wie Goethe's »Faust« verstümmelt zu haben (*«d'avoir mutilé un monument»*). Das mag dem Franzosen so vorkommen, jeder Deutsche hingegen, der seinen Goethe kennt und liebt, muss trotzdem das Berlioz'sche Libretto als eine Verstümmelung, und zwar als eine recht willkürliche und verletzende empfinden. Es klingt fast komisch, wenn Berlioz in seinem Plaidoyer fortfährt: auch Mozart's »Don Juan« und »Hochzeit des Figsaro« müssten dann Verstümmelungen heissen, weil sie Schauspielen von Molière und Beaumarchais nachgebildet sind! Diese beiden Mozart'schen Opern sind eben selbständige, in sich erfüllte Organismen, deren poetischen Unterbau Niemand auf seine Herkunft ansieht. Berlioz aber reist einem poetischen Organismus eine beliebige Anzahl »effectvoller« Stücke aus, zu dem höchst hedonischen Zwecke, dramatisch gedachtes und ausgeführtes undramatisch nachzubilden. Wenigstens drei Vierteltheile von Berlioz's »Legende« sind Goethe's »Faust«s wörtlich entnommen, das vierte besteht aus willkürlichen Zugaben, meist unpassender Art, z. B. Faust's Versetzung in die »Ebenen Ungarns« und seine schliessliche Höllenfahrt. Letztere soll Gelegenheit bieten zu der crassesten Teufelsmusik, erstere zur Anbringung des »Rakoczy-Marsches«. Wenn Goethe seinen »Faust« im zweiten Theil nach Sparta führt, warum (so fragt Berlioz im Vorwort) soll er, der Componist, nicht das Recht haben, ihn nach Ungarn zu führen? Armer Faust! Wir fürchten, du wirst nicht so bald Ruhe finden vor den Musikern einer Schule, die sich nur für die höchsten Probleme des Menschengeistes in chromatische Bewegung setzt. Seit Berlioz's »Faust«-Legende, Wagner's »Faust«-Ouvertüre und Liszt's »Faust«-Symphonie kann sich ja ein anständiger Componist ohne »Faust«-Partitur kaum mehr sehen lassen.

Gehen wir zu Hauptsache über, zur Musik. Ueber Berlioz' eigenhümlichen Standpunkt, über das Stilprincip in seiner Musik, haben wir oft und ausführlich gesprochen. Da der Componist von »Faust's Verdammnis« seinen früheren Anschauungen vollständig treu geblieben, so interessirt uns wohl zunächst, in welchem Verhältnis dieses Werk zu den übrigen Compositionen von Berlioz stehe? Und hierauf müssen wir leider antworten, dass von stillen grösseren Werken dieses Tonchrichters uns »Faust« als das schwächste erscheint. In seinen früheren Arbeiten finden wir mehr Ausdruck und Schönheit, und vor allem ein glücklicheres Verhältnis zwischen der gewählten Aufgabe und der speziellen Begabung. Trotz seines grossen Umfangs ist das neuere Werk musikalisch ärmer als seine Vorgänger. »Faust's Verdammnis« hat keinen Satz aufzuweisen, der sich mit dem Adagio (Liebesscene) aus »Romeo und Juliet« oder mit dem Pilgermarsch aus »Childe Harold« vergleichen liesse, der die furchtbare Energie des Hinrichtungsmarsches, die grässliche Lebendigkeit der Balzscene in der *Symphonie fantastique* oder das leidenschaftliche Pathos der »Lear-Ouvertüre« erreichte. Von der »Fee Mab« brauchen wir gar nicht zu sprechen, denn der Sylphentanz und des Irwishballet in »Faust« sind so viel schwächere Nachbildungen der »Fee Mab«, dass der Abstand dem Hörer von selbst auffallen muss. Und doch gelten diese beiden Stücke nicht mit Unrecht für die besten der *Legende*. »Harold«, die »*Fantastiques*« und »Romeo« sind von vornherein in dem grossen Vortheil, dass die beiden ersteren Werke ausschliesslich, das letztere überwiegend aus Orche-

sterstücken bestehen, während im »Faust« der Gesang vorherrscht. Das will sagen, Berlioz hat im »Faust« den Boden verlassen, aus dem er alle seine Kraft zieht, und sich einem ihm stets unheilvollen, widerstrebenden Elemente hingeeben. Sobald Berlioz für Gesang schreibt, schnappt und zappelt seine Musik wie ein Fisch auf heissem Sande. Sein Rügen, die reine Instrumental-Musik zu bestimmter Bedeutung zu steigern, hat etwas Grossartiges: seine Anstrengungen imugegen, für die einfachsten Worte einen entsprechenden melodischen Ausdruck zu finden, sind mitleiderregend. Ob er nun Freude oder Schmerz ausdrücken will, er kommt aus dem engen Ring einer nur ihm eigenen, ebenso dürrigen als unverständlichen Terminologie des Gefühls nicht heraus. Nichts in diesen unabsehbaren Gesangsstrecken erlöhnt zur schönen, reifen Melodie. Unsangbarere Partien sind kaum geschrieben, kläglichere Melodien selten erfunden worden, als die Gretchen's und Faust's, Mephisto's und Brander's. Unsere Sänger wissen davon zu erzählen, und wir ergreifen gern den Anlass, Fri. Bettelheim, die Herren Walter, Mayerhofer und Hrabach ob der Selbstverleugung zu rühmen, mit welcher sie diese gegen das natürliche Musikgefühl so hart ankämpfenden »Melodien« sich eigen gemacht und vorgetragen haben. Von den drei Hauptpersonen dünkt uns Mephisto die gelungenste; die Instrumentation verleiht ihm die handgreiflich diabolische Charakteristik (ein gelter Pfiff des Piccolo, begleitet von einem kurzen chromatischen Grunzen der Posaunen und Fagotte kündigt ihn an) und sein ist das einzige Lied in der ganzen Cantate, das sich gesunder Glieder rühmen kann: die Serenade. Was soll man aber zu dem zwischen fünf- und dreitaktigem Rhythmus taumelnden »Rattenlied« und zu dem verschrobeneren »Flohlied« sagen? Kann Jemaid in diesen musikalisch hässlichen, nach Originalität haschenden Liedern wirklich Humor und Geist finden? Uns dünken sie, wie die »Amenfüge« auf den Tod der Bette und die ganze Kellerscene, nur widrig und trivial. Edler, aber gestaltloser stehen dieser Gruppe Faust und Gretchen gegenüber, deren Gesang sich meistens in einem Dämmerlicht trübsenrischen Declamieren bewegt, aus welchem er dann zeitweise blitzartig aufrückt. Zu einem fertigen Bilde, das uns mit den ruhigen Augen der Schönheit anblickt, kommt es nirgends. Ist sie nicht susstadiert widernatürlich, diese Melodie zum »König von Thule: mit ihrem linksden Rhythmus und den leiernden Bassen?« Gretchen's zweites Lied: »Meine Ruh' ist hin« wird nach den ersten Taktten immer verzerrter und opernhafter, sogar kleine Lokette Melismen drängen sich vor, wie die aufsteigende Scala auf »eine edle Gestalt« und die paarweise herabhüpfenden Sechzehntel auf »Händedruck«. Wir halten uns jedoch nicht an solche Einzelheiten, sondern an den unmusikalischen Charakter des Berlioz'schen Gesanges im Allgemeinen und dessen Schwanken zwischen trockener Allfälligkeit und formloser Ueberbetreibung. Man kann dies recht deutlich an dem Liebesduett zwischen Faust und Gretchen wahrnehmen, das, so lange es nach Einfachheit und Naturwahrheit strebt, zwar nicht ohne Empfindung, aber ganz schalwogig und gewöhnlich klingt. Später steigert sich die Leidenschaft, complicirt sich die Situation, Mephisto unterbricht die Liebenden, und ein Chor boshafter Nachharr ruft wiederholt: »Holla! mere Offenheim!« Da setzt nun der Componist alle Mittel in Bewegung, die gewagtesten Rhythmen und Modulationen, den heftigsten dramatischen Ausdruck, die gewaltigsten Orchesterklänge, aber unter dem Eindrucke der Ueberreizung und Unnatürlichkeit das Ohr und erstarrt das Herz. Wir fühlen uns wie in einem eiskalten Hause, wo alle Oefen rauchen.

»Ich bedarf sehr grosser Mittel,« äusserte einmal Berlioz

*) Dies freiwillige Hinlen ist nicht Folge der einmaligen, sondern schon im Original beabsichtigt, welches »un ton, «a mort« mit kurzer starker Accenturung des Artikels declamirt.

in richtiger Selbstkenntnis, »um überhaupt etwas hervorbringen.« Da es nun mit bestem Willen unmöglich ist, für Gesänge wie der »König von Thule« oder »Meine Ruh« ist hin sehr grosse Mittel in Bewegung zu setzen, so tritt hier die wahrhaft pathologische Lücke in Berlioz' Organismus erschreckend hervor. Man braucht kein Enthusiast für Gounod zu sein, um zu gestehen, dass seine Szenen zwischen Faust und Gretchen in jeder Hinsicht hoch über den analogen Nummern des Berlioz'schen »Faust« stehen: an Schönheit und Natürlichkeit der Melodie, an Wärme der Empfindung, an maassvoller Durchführung und an dramatischem Leben. Gounod ist keine so eigenthümliche, energische Persönlichkeit wie Berlioz, aber eine weit musikalischere Natur; seiner Empfindung strömt von selbst der natürliche melodische Ausdruck entgegen, während Berlioz wie ein Taubstummer ringen muss, um sein — vielleicht stärkeres — Gefühl auch nur verständlich zu machen.

Wie in Berlioz' »Romeo«, so sind auch in seinem »Faust« die reinen Instrumentalstücke weitaus die hervorragendsten; leider sind sie hier weder so zahlreich, noch so ausgeführt wie dort. Von dem glänzend instrumentirten Rakoczy-Marsch wollen wir lieber nicht reden; der Jubel, den gerade diese fremde, rhythmisch und melodisch urkräftige Weise inmitten der Berlioz'schen Nummern überall erregt, dünkt uns für den Componisten des »Faust« wenig schmeichelhaft. Abgesehen von diesem Adoptivkind, sind der »Irlichtertanz« und das »Sylphenballet« die glänzendsten und effectvollsten Stücke des Werkes. Der melodische Stoff ist anmuthig, wiewohl keineswegs hervorragend neu oder bedeutend. Anlage und Steigerung natürlich und übersichtlich, die Klangwirkung endlich — das Wesentliche an beiden Stücken — ein Wunderwerk geistvoller und erfindischer Instrumentation. Wir müssen uns Gewalt anthun, um hier nicht über eine Fülle merkwürdiger Details, die wir aus der Partitur notiren, redselig zu werden. Nach diesen reinen Orchesterstücken sind jene Ensemble-Nummern des Werks die gelungensten, in welchen durch malende Charakteristik oder sinnlichen Klangreiz die Instrumentierung wenigstens eine hervorragende Rolle spielt. Dahin gehört der dem »Ballet« vorhergehende Sylphen-Chor, der gespenstische Ritt Faust's mit Mephisto und anderes. Wir würden auch noch die Höllenscene (»Pandämonium«) nennen, wäre hier nicht die grelle Charakteristik gewaltsam zu einem Bombast von Lärm und Hisslichkeit aufgebläht, wie er in der ganzen musikalischen Literatur, Berlioz mit eingeschlossen, nicht wieder vorkommt.

Im Ganzen und Grossen glauben wir in »Faust's« Verdammung ein entschiedenes Sinken von Berlioz' schöpferischer Kraft wahrzunehmen. Es geht durch das Werk wie ein leichter Schlaganfall, der Berlioz' feines, krankhaftes Talent getroffen, und von dem es sich nicht wieder erholt hat. Vom »Faust« angefangen, der doch erst die Opuszahl 24 trägt, fluss Berlioz' Productivität sehr spärlich und stockt bald gänzlich. Er hat seither an grösseren Arbeiten nur »L'Enfance de Jesus-Christ« geschrieben, eine Cantate, die ihren rasch verflohenen Erfolg bekanntlich einer antiquarischen Mystification verdankte, und die Oper »Les Troyennes«, worin, nach dem Clavier-Auszug zu urtheilen, die verzweifelteste Anstrengung bereits mit dem »vollständigen Bankrott der Erfindung kämpft.« *) Es dünkt uns

*) Bei der ersten Aufführung dieser Oper in Paris erlebte das Theater von Beifälligkeiten, und der Ovationen für Berlioz war kein Ende. Das Publicum wollte dem greisen, hochverehrten Künstler faeden das Haas leer, Niemand mochte die »Trauerinnen« mehr hören. Diese Thatsache fiel uns unwillkürlich bei der Aufführung von »Faust's« Verdammung ein, die Berlioz am verflohenen Sonntag in Wien dirigte. Der stürmische Applaus schien uns mehr dem Maasse als seinem Werke zu gelten, wenigstens wollten die einzelnen Physiognomien von uns heram gar nicht zu dem allgemeinen Beifall

sehr begreiflich, dass Berlioz sich nicht lange Zeit und nur mit der grössten Anspannung productiv erhalten konnte. War doch gerade das musikalische Talent dieses so vielfach und hochbegabten Geistes von Haus aus krankhaft organisirt, nämlich ganz auf Einen Punkt geworfen: auf den Sinn für instrumentale Klang-Effekte. Alles um diesen sprudelnden Quell herum war gleichsam dürres Land, von dem nur einige Fussbreit mit grosser Mühe urbar gemacht werden konnten. In der Instrumentationskunst ist Berlioz nicht blos Virtuoso, er ist darin Poet und genialer Erfinder, eine Specialität obgleich. Aber eine Specialität in einem Gebiete musikalischer Technik zu sein, macht noch nicht den Componisten. Es giebt keine schöne Instrumentation »an und für sich«, die erste Frage bleibt doch immer: was wird denn instrumentirt? Es ist wahr, dass man anfangs entzückt und berückt von dem neuen Klangzauber, oft gar nicht zu dieser Frage kam; je länger und öfter man aber Berlioz hört, desto mahrender tritt die Frage in den Vordergrund. Musste doch Schumann selbst, der Berlioz anfangs schwärmerisch begrüsst und damit dessen Triumph in Deutschland so mächtig vorbereitete, bald die Reaction an sich erfahren; er hat jenes erste Lob nie mehr schriftlich wiederholt und es mündlich oft zurückgenommen. Wir kennen Berlioz seit zwanzig Jahren; noch immer verfolgen wir jedes seiner Werke mit lebhaftem Interesse und Studium, noch immer entzücken uns die Wunder seiner Klangzuberei. Aber mit jedem Jahre wird uns das Ungenügende seiner Begabung, das Unorganische seiner Kunst klarer und bedeutsamer. Mit der »Liebesscene« und »Fée Mab« in »Romeo« stand Berlioz auf dem Gipfel seines Könnens; »Faust« bezeichnet schon den Anfang des Herabsteigens, den Moment, wo Berlioz selbst mit »sehr grossen Mitteln« wenig Neues mehr erzielen konnte. Sein rein musikalischer Gedankenreichtum war niemals bedeutend, und die glänzende Specialität, die Instrumentierung, musste doch endlich an die Grenzen ihres Raffinements gelangen. Die ehemals absolute Herrschaft der letzteren musste sich ferner in dem Maasse abschwächen, als geistreiche jüngere Talente sich die modernen Errungenschaften bald zunutze machen und als Rivalen mit Glück auftreten konnten. Wir brauchen blos Liszt und Wagner zu nennen, deren glänzende Instrumentationskunst im Dienste verwandter Kunsttendenzen mit Ursache ist, dass Berlioz' Compositionen das Publicum nicht mehr in dem Grade enthusiastiren, wie vor zwanzig Jahren. Wir bekennen uns offen zu der subjectiven Ueberzeugung, dass Berlioz' Compositionen eine lebendige, unmittelbare Wirkung auf die musikalische Welt nicht sehr lange üben werden, dass die Begeisterung des musikgebildeten Publicums für dieselben nicht zunehmen wird, sondern abnehmen. Berlioz wird für den Kunsthistoriker eine der merkwürdigsten und achtungswerthesten Persönlichkeiten, für den Musiker ein unvergänglicher Quell des Studiums bleiben, aber die stimmberichtige öffentliche Meinung dürfte, wie wir glauben, im Laufe der Zeit eher in der Ansicht zusammentreffen, dass ein Werk wie Berlioz' »Faust« keine Musik, als dass es die wahre Musik sei. Ahnen wir recht, so wird »Faust's« Verklärung von Schumann noch jedes Ohr entzücken und jedes Herz bewegen, wenn von »Faust's« Verdammung längst nichts mehr übrig ist, als der Name und die Erinnerung.

Berichte.

Coblenz. K. Das bedeutendste musikalische Ereigniss der Saison war bis jetzt die Aufführung des »Elias« von Mendelssohn im zweiten Concert des Musik-Instituts. Das Werk erschloss in der Aufführung, die am 17. d. M. stattfand, ein neues Leben. Möglich, dass wir irren, die Gegenprobe für den wahren Erfolg dieser und ähnlicher Productionen ist leicht: sie besteht in einer baldigen Wiederholung, ohne Beisein des Autors.

Programm des Instituts auffallend genug als Novität, und der erste Musikfreund, welcher ohnehin die bei uns so seltenen Oratorienaufführungen als Gelegenheiten des Studiums verwerten kann, konnte Herrn Musikdirector Bruch um so mehr Dank wissen, dass es mit Ausnahme zweier kleinen Stellen anverkürzt gegeben wurde. Auch war die Ausführung nach örtlichem Maassstabe durchaus befriedigend; die Chöre, stärker als gewöhnlich besetzt, waren mit besonderer Sorgfalt und Thätigkeit einstudirt, und an den Solopartnern nahmen sich heimliche Dilettantenkräfte mit besamem Erfolge neben den zur Mitwirkung herangezogenen Gasten Theil. Diese waren die Damen Fr. Ruttenberg aus Köln (Soprano) und Fr. Schreck aus Bonn (Alt), beide von bekannter Trefflichkeit, sowie Herr Stagemann vom Theater in Hannover als Elias, welcher mit einer sanftern und ausgiebiger Stimme in dem empfehlenswerthen Streben nach dramatischer Belebung des Vortrags nur bisweilen zur Bühnenmanier sich verhielt. — In den beiden andern Concerten trat der Chor nur in der „Frühlingbotschaft“ von Gade und der Mendelssohn'schen Hymne „Hör' mein Flehen“ hervor, deren ursprüngliche Orgelbegleitung Herr Bruch für Orchester, unter vorwiegender Verwendung der Blasinstrumente, neu bearbeitet hatte, ausserdem mit einer kleinen Novität von Deurax „Griechische Abendgesänge“, einem einfach schönen vierstimmigen Sphärenspiel mit Orchesterbegleitung aus einem Texte von Th. Moore. Herr Ruff aus Köln, welcher für das dritte Concert einige Gesangsvorträge übernommen hatte, konnte, von plötzlicher Heiserkeit befallen, als Zeichen seines guten Willens nur die Arie C-dur aus Haydn's Schöpfung ausführen, in welcher er des physischen Hindernisses unbeschadet eine gesunde und edle Tenorsstimme in einen delikaten Vortrag legte, für die ausfallenden Stücke versprach er in einem spätern Concerte uns zu entschädigen.

Die Instrumentalmusik war vornehmlich durch Beethoven's Symphonien in C-moll und A-dur, und durch eine nach dem Manuscript aufgeführte Concertouvertüre von Julius Taubel vertreten, welche mit dem unverkennbaren Gepräge der Mendelssohn'schen Schule, in der Erfassung nicht eben bedeutend, sich durch Klarheit der Bearbeitung und massvolle Instrumentation auszeichnet. Die Ausführung dieser Werke bekundete eine feine und durchdrachte Behandlung des Orchesters im Detail, dem Ganoer fehlte es an Schwung und Kraft; zumal in dem machig dahnbräusenden Finale der C-moll- und in dem sinnlich erregten ersten Satze der A-dur-Symphonie trat dieser Mangel hervor, während die langsamen Mittelstücke zu vollendeter Stimmführung gelangten. Als Instrumentalsolist trat Herr Jules de Swert von Düsseldorf mit einem Concert für Violoncello von B. Molique auf, zeichnete sich aber weder durch vollen markigen Ton, noch durch aussergewöhnliche Beherrschung der Technik aus; eine Romanze eigener Composition erreichte nicht einmal das Niveau dessen, was die Gewohnheit in solchen Dingen erträglich gemacht hat.

Die fühlbarste Lücke in unserm Musikleben bildete seit der Mangel ständiger Aufführungen für Kammermusik. Um so erfreulicher war es, dass für diesen Winter die Herren v. Königslof, Japha, Derckum und Schmitz aus Köln vier Soreiren für Streichquartett zugesagt haben, deren erste am 11. Decbr. stattfand. Das Programm bestand aus einem Quartett E-dur von Haydn, dem Quartett F-dur von Mozart und dem Quartett E-dur Op. 74 von Beethoven. Auswahl und Ausführung zeigten sowohl von gedegener Geschmack und nicht künstlicher Auffassung, wie von einer gründlichen und sichern technischer Ausbildung.

Leipzig. Etwas scheint man in Leipzig, und besonders in der Enterte, durchaus nicht berechnen zu können: die Zeildauer eines Concerts! Das sechste Concert der Enterte (18. Jan.) begann um 7 Uhr — um ein Viertel später — darüber war erst der erste Satz der Symphonie gespielt! Oder trat man den blassen Hören englische Nerven und eine stolische Gleichgültigkeit zu, die im Stande ist, ein Concert von drei Stunden (mit zusammengesetztem Programm) bis zu Ende zu ertragen? Etwas anderes ist es bei einem einzigen Werk, besonders wenn eine tüchtige Pause vorangestellt wird. — Das in Frage stehende Enterte-Concert hatte einen ausschliesslich modern-romantisch-geistreichen Charakter, brachte Compositionen der Reihe nach von Weber, Litzoff, Bartles, Chopin, Brahms, Schumann und Volkman. Waber war vertreten durch die schwungvoll und (bis auf die schwere Stelle der Bäser in der Einleitung) präcis gespielte Oberon-Overtüre; Litzoff durch das verständig-höllische Clavierconcert in Es, vorgetragen von Frau Johnson-Gräver, Hofcapellmeister der Königin von Holland; die harte, brillant für den Pianisten, wirksam instrumentirt, aber innerlich ziemlich arm. Im ersten Satz ist das rhythmische Hauptmotiv förmlich zu Tode getöbet, das Scherzo ist ziemlich pikant, das Adagio, die gewöhnliche Achillesfesse der „Getairten“, leer, das Finale versucht vergebens eine holländische Nationalmelodie orga-

nisch in's Ganze zu werben. Von Berlioz hörte man die „Nacht nach Egypten“, ebenfalls nicht neu und bereits vielfach bearbeitet. Bekanntlich soll Berlioz mit diesem Stück seine humoristische Tauchung beabsichtigt und erreicht haben, indem er den Pariser Götterbarras weis machte, es könne nicht mehr aufgeführt werden. Nun, vor diesen Gelehrten können wir in Deutschland nicht viel Respect haben, denn die sich läuschen liessen, müssen altere Musik nur sehr oberflächlich gekannt haben, gleich doch der Neu-Franzose überall deutlich genug heraus. Wir wollen indes nicht in Ahrens stellen, dass das Werk wirklich gewisse Tüze aufweise, die Herr Schindler könnte es sogar als ein wenig aufgeführte Overtüre mit ihrer gewaltthätigen „Emoldung“ des Leittons (wofür eine alte Kirchenorgano affectirt wird), das erzählende (von Herrn Schild vortrefflich gesungen) Teorsoleo, wo doch alles übrige unmitelbar gegenwärtig dargestellt wird, endlich das Komische, so oft und auch diesmal wieder an ziemlich verunglückte Mitalien der Engel am Schütze — alles dies zusammengenommen, ist dem Totaleindruck zu grossem Schaden, als dass man durch das Werk zu der beabsichtigten pastoralen Stimmung gelangen könnte. Chopin musste abermals (wie er im letzten Gewandhaus-Concert) mit seinem *Andante spianato* und *Polonaise* (Frau Johnson-Gräver) den Beweis liefern, dass das Virtuosenhum mit dem guten Musiker und der Kunst zu vermählen ihm nicht gelingen wollte. Brahms erschien, wann wir nicht irren, in der „Enterte“ überhaupt zum erstenmal, und zwar mit einem seiner reizenden vierstimmigen „Vokalkeders: „Ich fahr' dahin“, und Schumann mit dem ebenfalls vierstimmigen Chorlede „das Schließen“. Beide Chöre waren beinahe gänzlich an der höchst missgünstigen Intonation des Chors gescheitert. Brahms Lied begann in G und man endete nahe an F! bei Schumann waren Horn und Flöte ofters in den bedenklichsten Verhältnissen zum Chor. Volkman war vertreten durch seine D-moll-Symphonie, die nun zum drittenmal in Leipzig gehört wurde. Noch lieber hätten wir, wäre das Concert nicht so überlang gewesen, seine neu B-dur-Symphonie auf dem Programm gesehen. Von Frau Johnson-Gräver, die wir demnächst auch im Gewandhaus hören werden, bemerken wir hier nur, dass sie vollkommen das Zeug zu einer europäischen Pianistin hat; bedeutende Fertigkeit, Verve im rhythmischen, Kraft und höchste Eleganz zeichnen sie vor vielen aus. Die Kraft streift freilich an's harte, und die Anwendung des Pedals in Octavenpassagen aller Art hat für ein feines Gefühl etwas barbarisches.

Auch das 2. wöchentl. Abonnement-Concert im Gewandhaus (17. Jan.) litt an qualitativer Ueberfülle (die erste Theil allein dauerte 1 1/2 Stunden). Es waren darun vertreten als Compositionen: R. Schumann's (D-moll-Symphonie und Lied „Dein Angesicht“), Mozart (Tenor-Arie aus *Così fan tutte*), Vinti (Violinconcert in A-moll), H. Zapff (Bräuthymne für Tenor-Solo, Chor, Orchester und Pianoforte), Mendelssohn (Hebriden-Overtüre), Reinknecht (*Der Maria für Chor* und Blasinstrumente), Viensiem p. (Adagio und Rondu für Violone), Scherbert (Lied *Waldlied*). Die Aufnahme eines Werkes von Zoppf in das Gewandhaus musste billig überraschen, nach dem was man von dieses Musikers Compositionstalent und Richtung gewusst hatte (eine im Clavierauszug erschienene Oper „Mahmed“ ist ein wahres Muster von Impotenz und Stilllosigkeit). Die Bräuthymne (Text von Uhland) hat zwar nur wenig selbständige Erfindung aufzuweisen, ist auch von etwas altzu selbständigem Charakter und in Betreff der Modulation in „neudeutscher Weise überladen, doch ist das ganze Opus wenigstens geschickter gemacht als jene Oper. Die übrigen Werke sind bekannt. — Die Tenorsoli und Lieder wurden von Herrn Schild gesungen, der uns uns leider bald verliert (er geht zu Oestern an die Dresdener Hofkapelle). Der gewöhnliche Sänger schien anfangs nicht vollkommen disponirt, erntete aber trotzdem ungemein viel Beifall. Als Violonist lernten wir Fr. Franziska Frieae, Schülerin der Herrn David, kennen. Dieselbe errang sich durch überraschende Kraft, Reinheit, Adel und Frische des Spiels bedeutenden Beifall. Eine gewisse Rauhigkeit des Tons ist wohl dem Instrument, das sie spielte, zuzuschreiben.

Die erste A-bendunterhaltung für Kammermusik (im Gewandhaus zweites Cyklus) machte sich durch zweierteil besonders bemerklich, erstens (persönlich) durch einen Gast, Herr F. Hillier aus Köln, zweitens (sachlich) dadurch, dass man endlich wieder einmal ein Beethoven'sches Quartett hörte, und zwar das in E-moll Op. 59. Es klingt fast unangenehm, wenn wir sagen, dass dieses herrliche, grossartige Werk seit mindestens 4 Jahren hier öffentlich nicht gespielt wurde. Ist es nicht überhaupt sonderbar, dass wir in diesem Winter auch gar kein Beethoven'sches Quartett im Gewandhaus hörten, da letzteres (wie oben) in der Uebersichten dieser Zeitung nicht unvollständig sind; das in F (dreimal), von Op. 89 (3 Quartette) nur das eine in C (dreimal), Op. 134

und 487 je zweimal, Op. 483 einmal, Op. 74, 95 und 128 aber gar nicht gespielt worden sind? Beethoven's 46 Quartette müssen, ebenso wie seine 9 Symphonien in den grossen Concerten, der beständige Stock des Repertoires sein, wenn nicht ein schwächliches, kleimliches Wesen Platz greifen, und das Publicum in seinem Rechte: das höchste in jedem Genre wieder herzuheben zu können. In an verantwortlicher Weise beeinträchtigt werden soll. — Das Emoll-Quartett, im ganzen sehr gut gespielt, brachte denn natürlich eine bedeutende Wirkung hervor. — Herr F. Hiller entzückte durch den trefflichen, jugendfrischen Vortrag eines köstlichen Claviertrios von Haydn (in C, Nr. 3 der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe). Später spielte er eine neue eigene Composition (Manuscript), eine Phantasie für Clavier allein (H-moll) welche besonders im Anfang sehr hübsche Motive enthält, die auch reizend durchgeführt sind. Gegen das Schluß zu konnten wir den Plan des ganzen Werks nicht mehr genau verfolgen, vielleicht wird eine nähere Bekanntschaft nöthig sein, um den Organismus des Stücks zu würdigen. Der Bräutigam, welcher Herrs Hiller gewidmet wurde, vermählte sich, noch ein unangekündetes Stück von seiner Composition (C-dur $\frac{7}{4}$) zuzugeben, das ebenfalls mit Beilief aufgenommen wurde. — Vorher hatte Herr David eine «Ciaccona» für Violine und bezzifferten Bass von dem alten Meister Tomaso Vivaldi (die Clavierbeziehung von Herrn David in gestrichelter Weise bearbeitet und von Herrn Reinecke ausgeführt) als Novität gespielt. Das Stück ist reich an feinen Details und machte in dieser Form einen sehr angenehmen Eindruck.

Fouilleton.

Miscelées.

S. Wir brachten im vor. Jahrg. (S. 328) noch einen Aufsatz von Professor Friedländer über einige auswahlweise bezeichnende Sätze über den tiefgreifenden Unterschied der antiken und modernen Musik. Sehen wir weiter, was der Verfasser im besondern über die jeglichen verschiedenen Beziehungen der Musik zum Cultus und Drama bemerkt.

Die Verbindung der antiken Kunst und speciell der Musik mit der Religion war eine auf innerster Ausgangsquelle beruhende, gegründete, durchaus natürliche und freie, wohingegen dieselbe im Christenthum immer mehr ein äusseres, dienendes Verhältnis bedeutete, mag auch der bekehrte Romualdiker Fr. Schlegel noch so berechtigt über den «Bund der Kirche mit den Künsten» poetisch predigen. «Wie die antike Religion nicht vom irdischen Dasein abgewendet war oder ihm feindsig gegenüber stand, so gab es auch keine Scheidung der Kunst in heilige und profane, wie sie in der christlichen Welt überall, am schärfsten in der Musik, hervortritt. Soweit es überhaupt möglich ist, den Charakter der gottesdienstlichen antiken Musik mit unseren Kunstmitteln wiederzugeben, dürfte dies F. Mendelssohn in dem Chor des Paulus «Seid uns gnädig, hohe Götter» gelungen sein, bei dessen Klängen wohl schon mancher Hörer anwillkürlich des Rafael'schen Cartons gedacht hat, der jene Scene zu Lysida darstellt. Die festliche Heiterkeit, die den ganzen antiken Cultus durchstrahlte, war ein Abgicht jener ewig ungetrübten Seligkeit, ohne die der Grieche das Dasein seiner Götter überhaupt nicht zu denken vermochte.»

Die Stellung der Musik zum Drama betreffend, entwickelt der Verfasser, das wie bei der Märie, so auch in der Musik der Griechen die ausserordentliche Sparsamkeit im Gebrauch der Mittel einerseits schoe mit ihrer verhältnissmässig dürftigen Entwicklung zusammenhang, andererseits aber auch durch die strenge Consequenz ihres Idealismus geboten war. Im schärfsten Gegensatz zu dem realistisch verwöhnten Geschmack der Neuren und besonders der vielfach in's Aeusserliche verfallenen Oper hätte das antike Musikdrama eine Darstellung, welche die Handlung von ihrem ersten Hintergrund ablosend, alle zufälligen Momente und nebensächlichen Ereignisse ausschied und überall die künstlerische Absicht mit einem Minimum von Mitteln zum Ausdruck zu bringen bestrebt war, wie zum selben Zwecke ja auch die bildende Kunst alles überflüssige Belwerk an Costüm etc. fern hielt. Während das moderne Drama der Darstellung der Wirklichkeit immer näher rückt, war den Griechen die mehrtheilige Handlung von ihrem ersten Hintergrund ablosend, alle zufälligen Momente und nebensächlichen Ereignisse ausschied und überall die künstlerische Absicht mit einem Minimum von Mitteln zum Ausdruck zu bringen bestrebt war, wie zum selben Zwecke ja auch die bildende Kunst alles überflüssige Belwerk an Costüm etc. fern hielt. Während das moderne Drama der Darstellung der Wirklichkeit immer näher rückt, war den Griechen die mehrtheilige Handlung von ihrem ersten Hintergrund ablosend, alle zufälligen Momente und nebensächlichen Ereignisse ausschied und überall die künstlerische Absicht mit einem Minimum von Mitteln zum Ausdruck zu bringen bestrebt war, wie zum selben Zwecke ja auch die bildende Kunst alles überflüssige Belwerk an Costüm etc. fern hielt. Während das moderne Drama der Darstellung der Wirklichkeit immer näher rückt, war den Griechen die mehrtheilige Handlung von ihrem ersten Hintergrund ablosend, alle zufälligen Momente und nebensächlichen Ereignisse ausschied und überall die künstlerische Absicht mit einem Minimum von Mitteln zum Ausdruck zu bringen bestrebt war, wie zum selben Zwecke ja auch die bildende Kunst alles überflüssige Belwerk an Costüm etc. fern hielt.

artigen Formen, Gattungen und Stile erkaufte. Einheit und Stillestigkeit ist der grosse Mangel der dem wechselnden Geschmack hingebenen modernen, der grosse Vorzug der durch die enge religiöse Beziehung unverleichtlich ideal gehaltenen griechischen Kunst, deren Stielig an den besten Mustern durchgebildeten feinsten Fortschritt dazu keine Unterbrechung der Tradition, keine falsche Originalität aufkommen liess. «Die einmal gefundenen und als muster-gültig anerkannten Formen hatten gleichsam die Kraft von bindenden Gesetzen, die jede Willkür ausschlossen, gegen die kein Künstler sich anzuleznen wage. Nirgend, wo die Form einmals glücklich gefunden war, ist ihr Besitz durch theoretische Experimente wieder an's Spiel gesetzt worden, nirgend zeigt sich das eckige Ueberlingen, das Rahm der Originalität durch Ueberbietung des bereits gelungenen zu erstreben.»

Kurze Nachrichten.

In Betreff der Possanen im zweiten Finales des Don Juan kommt uns von Herrn Hofcapellmeister Dr. J. J. Riets in Dresden soeben die Nachricht zu, er erinnere sich bestimmt, Im Jahr 1824 und später noch einmal 1838 beim Hofrath Antonio Andre in Offenbach den einzelnen Bogen mit den von Mozart's Hand geschriebenen Possanen (jede auf einer besondern Linie) gesehen und wiederholt in die Hand gehabt zu haben. Als er vor zwei Jahren die Partitur bei Frau Viardot-Garcia wiedergesehen habe, sei er sehr erschrocken gewesen, den Bogen nicht mehr haben zu föden.

In der 27. Generalversammlung des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst (28. und 31. October 1866) wurden die Herren Joh. M. Coenen (Amsterdam) und Richard Hof (Utrecht) zu Ehrenmitgliedern, die Herren P. Benoit (Brüssel) und Eng. Chaise (Paris) zu correspondirenden Mitgliedern erwählt. Der gedruckte Bericht theilt ferner mit, dass die in der vorhergegangenen Generalversammlung beschlossene Anzahlung eines Ehrensolos von 1 Ducaaten an die Componisten der neuen vom Verein aufgeführten Compositionen bereits einmal zur Ausführung gekommen ist (an die Herren G. A. Heine, W. F. G. Nicolai, N. W. Gade, F. Hiller, C. Reinecke). An Preisaufgaben wurden nachgeschriebene zwei Werke über Niederländische Kunstgeschichte und eine Composition für gemischten Chor, Soli und Orchester, von H. A. C. G. Vermeulen hat seine Stelle als allgemeiner Secretär der Gesellschaft niedergelgt, und ist Herr Dr. J. P. Heijs in Amsterdam an seine Stelle gewählt worden. Die 28. Generalversammlung wird am 28. Juni in Arahelm stattfinden, wobei auch ein zweltigtes Musikfest abgehalten werden soll.

In den drei ersten Concerten dieser Saison des Grazer Musikvereins (Dir. Dr. W. Mayer) kamen u. a. zur Ausführung: Schumann's 8dur-Symphonie (zum erstenmal), Mendelssohn's Lobgesang, Symphonie Nr. 7 von Beethoven, C-dur mit Fuge von Mozart, Overtüren von Bennett «Waldnymphe» und Mendelssohn's «Auy-Blass». — Der Mannesergesangsverein brachte Mendelssohn's «Oedipus auf Kolonos»; der academische Gesangsverein in Chöre von Mozart, Beethoven, Schumann und Mendelssohn. Kammermusik - Productionen haben noch nicht stattgefunden. Ein gemischter Gesangsverein «Singerverein» ist kürzlich gebildet worden.

Herr Prof. Gantler in Stuttgart hat dieselbe kürzlich eine Reihe von Vorlesungen über die Geschichte der Claviermusik eröffnet, wobei er von dem Pianisten Herrn Wintermüller unterstützt wird. In seiner Einleitung erklärte er sich als entschiedenen Gegner der Wagner'schen Musik.

Der letzte Abend des Tonkünstler-Vereins in Dresden brachte eine Symphonie in D-moll von Wilh. Friedemann Bach, ein Clavierquartett von Louis Ferdinand, Schumann's Sonate Op. 4. und Grimm's canonische Suite zu Gebor.

Ludwig Erk, der um den Volksgesang hochverdiente Kunst-Veteran in Berlin, hat kürzlich dieselbe seinen 60. Geburtstag gefeiert.

Leipzig. Der Musikalien-Verleger Herr G. Helze associirt sich, wie die «Signale» melden, mit dem Dresdener Musikhändler Herrn B. Friedl, und siedelt in Folge davon nach Dresden über.

Zur Aufklärung über das aufsehlend schwache Programm des 11. Abonnement-Concerts im Gewandhaus ist uns folgendes mitgetheilt worden. Fr. Soph. Meyer aus München beschichtigte schon im vorigen Winter sich hier im Gewandhause hören zu lassen, konnte aber nicht mehr berücksichtigt werden; sie wurde auf diesen Winter vertrostet und zugleich beauftragt, ein Concert von N. Burgmüller einzustudiren. In der Generalprobe wurde das Burgmüller'sche Concert jedoch als zu lang, zu schwer für den Orchester und zugleich zu wenig beachtend, befohlen, dabei bestmöglichst die junge Künstlerin aber genöthigt, in letzter Stunde ihr Programm ganzlich an ändern.

ANZEIGER.

Verlag

von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Hiller's Werke.

Op. 79. Christnacht. Cantate von Aug. v. Platen für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchesterinstrumenten mit Eugen Fejzold. Partitur 3 Thlr. 45 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 42 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 45 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen 1 Thlr.

Op. 85. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn C. Neumann gewidmet.) 1 Thlr.
Nr. 1. Abendseggen: »O lichte Glüh' o goldner Strahl!« von H. Steinheuer.

- 2. Liebchens Bild: »Mag da draussen Schnee sich türmen«, von H. Heine.
- 3. Dolce far niente: »Tiefe Ruhe in den Bäumen«, von H. Steinheuer.
- 4. »Wenn der Frühling komet«, von Spbel.

Op. 94. Acht Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Den Sängern auf Montebello in Dankbarkeit zugeeignet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

- Nr. 1. Sonntags-Abend »Die Erde, von der Fülle des Frühlings ganz beschauet«, von L. Dreves.
- 2. Elms »Lieb Elms war zur Herbstzeit das schönste Mädchen am See«, von L. Dreves.
- 3. Vigilie: »Wie sacht, o Nacht, brichst du berein«, von L. Dreves.

Nr. 4. Frühlingswerden »Welch' ein Frühlingsrufen geht durch's ganze Land«, von *Dina Helena*.

Heft II.

- Nr. 5. Nachtlied: »Nun, da mild der Tag geschieden«, von Wilk. Fischer.
- 6. »Jüfthen, das den Haue umsauset«, von *Dina Helena*.
- 7. »Viel tausend Blümlein auf der Au«, von A. Niemann.
- 8. Volkslied: »Wenn ich ein kleines Waldvögelin war!«.

Op. 102. Palmsonntagmorgen. Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung. (Dem Di. hier zugeeignet.) Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug und Singstimmen 1 Thlr. 42 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 2½ Ngr.

Op. 106. Operette ohne Text für Pianoforte zu vier Händen. (Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin zu Hohenollern zugeeignet.) 1 Thlr.

Op. 112. Der 93. Psalm (Der Herr ist König und herrlich geschmückt) für Männerchor und Orchester. Clavier-Auszug 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 10 Ngr.
(NB. Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Op. 117. Hiller-Album. Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und der musikalischen Jugend gewidmet. 2½ Thlr.

[23] Soeben erschien mit Eigenthumsrecht:

Auslese

RUSSISCHER VOLKSLIEDER

für
Pianoforte allein
übertragen von

M. Bernard.

Mit Vorrede (deutsch, französisch und englisch) und Illustrationen in Tondruck aus der *Roder'schen Officin*.

Preis 1½ Thlr.

Leipzig, Aug. Whistling.

[26] Für Männer-Gesangvereine.

Verlag von Joh. Gross in Innsbruck.

M. Nagiller.

MIGNON. »Kennst du das Land.« aus Wilhelm Meister von Goethe. Männer-Chor. Op. 14. 2. Auflage. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Die Stimme apart 2 Ngr.

Seid eins! Gedicht von E. Geibel. Männer-Chor. Op. 40. Preis 10 Ngr. Die 4 Stimmen apart 10 Ngr.

[27] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

JOH. SEB. BACH.

Sechs Fragmente

aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten
für Pianoforte

übertragen von

Camille Saint-Saëns.

Complet 1 Thlr. 10 Ngr.

Einzeln:

- Nr. 1. Ouverture aus der 35sten Kirchen-Cantate. 45 Ngr.
- 2. Adagio aus der 2ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 3. Andantino aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 2ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 3ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten

für Pianoforte und Violine
eingesichert von

Ernst Naumann.

Nr. 1 in Esdur. 25 Ngr. Nr. 2 in C moll. 4 Thlr. Nr. 3 in D moll. 25 Ngr. Nr. 4 in E moll. 25 Ngr. Nr. 5 in Cdur. 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 in Gdur. 27½ Ngr.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 30. Januar 1867.

Nr. 5.

II. Jahrgang.

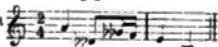
Inhalt: Ueber *Alix Tiron's Etudes sur la musique grecque* (,) *le plain chant et la tonalité moderne* (Schluss). — Recensionen [Orgelcompositionen]. — Bemerkliches Bekenntnis. — Ueberacht neu erschienener Musikwerke (Lieder und Gesänge für eine oder mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte). — Berichte aus München und Leipzig. — Feuilletou (Kurze Nachrichten. Zeitungsschau [Seltsame Ideen-Gemeinschaft. Ein Proben Hannoverscher Kunsttrik]). — Anzeiger.

Ueber *Alix Tiron's*

Etudes sur la musique grecque (,) *le plain chant et la tonalité moderne*. Paris (Franck), Imprimerie impériale. 1866. (VIII und) 264 S. Imperial-Octav.

(Schluss.)

Um seinen Thesen einen gefälligeren Hintergrund blendender Illustration zu geben, producirt unser Verfasser einige Beispiele von Melodien, an die man sich, obwohl fremdartig, doch allmählig gewöhnen könne (S. 77—79).

Ex. 32 beginnt  als *mél. enar-*

monique, welche in Nr. 33 als *mél. diatonique* sich entpuppt

. Die Genesis dieser Art Gesang er-

öffnet Etüde VII, welche von der mosaïschen Genesis der Welterschöpfung ausgeht, wo dann — nach einer höflichen Kniebeugung gegen die *Sainte écriture* — die Hypothese der Viel-Menschheit angenommen und darauf argumentirt wird, dass die überall gleichzeitig gewachsenen Menschenpflanzen unmöglich alle dieselbe Sprache, mithin noch weniger dieselbe Musik haben durften: die Verschiedenheit hinge vom Clima ab, angefangen hätten sie alle mit unarticulirten Tönen wie die Thiere, nur die in schöner Gegend wohnenden machten raschere Progresse (142, 143). Die Griechen hatten jedoch neben ihren edlen Eigenschaften die grosse Schwäche, alles auf Regel und Gesetz zurückzuführen — dabei bedienten sie sich der sonderbaren Methode, die noch jetzt in einigen *provinces allemandes* herrschen soll (151), dass nämlich erst der Sinn geübt ward durch Vorsingen und Vorblasen, danach die Notation ... *Diese war schwierig zu lesen ... endlich mussten sie gar Regeln der *Melopée**) lernen — und so ging's überall nach Regeln, leider! wie wir aus Plato wissen ... ich aber bin überzeugt, dass in allen

* Diese französische Form brauchen auch viele Deutsche anstatt *Melopée* von *melos* und *poiesis*.

dogmatischen Werken der Alten Lücken und Irrthümer stattfinden, die eine Menge Hypothesen zulassen, daher ich das Recht habe sie zu corrigiren, sei es auch nur durch *Conjectura* u. s. w. (161).

Wie es mit dem Quellenstudium unsers Verfassers überhaupt stehe, darüber äussert er sich selbst mit naiver Bescheidenheit am Schluss der VIII. Etüde. Es ist ihm darum zu thun gewesen, von der griechischen Musik eine Uebersicht zu gewinnen, nicht sowohl aus den dogmatischen (theoretischen) Tractaten der Alten, als vielmehr aus den historischen, welche mehr ästhetisch als theoretisch verfahren (189). Damit jedoch ist er selbst in den Fehler verfallen, den er anderen vorwirft, den Fehler der Fusion (Confusion) verschiedener Zeitalter, worin die Kunsthistoriker alter und neuer Zeit, die er namentlich anführt, ein ziemliches geleistet haben.

Von der griechischen Musik zur mittelalterlichen ist keine Brücke, kein Wechselverhältniss, keine historische Succession weder durchgeführt, noch versucht; nur allgemein in glänzender Rede wird versichert, dass Arius, »der edle Ketzer, der hochbegabte, geistvolle, an jeder Schönheit Leibes und der Seele grosse Illustrierte und Feind der katholischen Kirche, der im Augenblick des Triumphs vergiftet starb«, dass dieser selbige volksbeliebte Apostel seiner Lehre auch dem Gesange Sorgfalt geschenkt, Lieder und Hymnen gedichtet und mit leichten, fasslichen Melodien, die das Volk aus dem Alterthum mit herüber gebracht, geschmückt habe (S. 166, 167): ein partiell schön gefärbtes Bild, dem nur leider das beste, der historische Beweis, fehlt — während andere mit besserem Rechte die Gesänge der ältesten Kirche aus dem Tempelgesang von Jerusalem ableiten. — In die Lücken der Kenntniss werden mehrmals rhetorische Schönheiten eingeflochten, die der Sache rein gar nichts helfen, aber hübsch zu lesen sind und schwache Leser durch Farben- glanz bestechen können, z. B. S. 168, 187, 249 etc.

Die Betrachtung des ambrosianischen Gesangs nimmt einen ernsteren Anlauf; Mühe macht dem Ver-

fasser, das doppelte System der Tonleiter mit und ohne B-mölle zu begreifen, doch erläutert er es richtig mit dem Bedürfniss der Meidung des Tritonus. Die einfachere, obwohl volksbeliebte Weise des Ambrosius ward verworfen, weil man nach *diversité, nouveau* (174, 179) Verlangen trug. — Der entscheidende Punkt zwischen antiker und moderner Harmonik wird hier, wie es kaum anders geht, sprunghaft gesetzt, indem sich, wie es heisst, aus dem jämmerlichen Zustand, dem die Musik nun einmal unterworfen war, »durch das spirituelle Element der Kirche allmählig, vermöge der langen Folge der Jahrhunderte [?] vielmehr durch die grosse Entdeckung Franco's v. Cöln], die unvergleichliche Blüthe der regelmässigen Form in der harmonischen Tonalität erzeugte oder hervorrief (169).

Tonalität! ein seit einigen Jahren gäng gewordenes Wort, das sich einige Deutsche Neuheits halber sogleich angeeignet haben, obgleich dessen Definition selbst in Paris Schwierigkeit machen würde. Dommer's Lexikon hat's nicht. Man möchte es bald Tonsystem, bald Tonübung, zuweilen auch Tongebiet, Scaliform, Tonart übersetzen; dass eine officielle Definition*) noch nicht promulgirt ist, wird empfindlich vermerkt, sobald ein Lob, ein Vorzug an solchen Terminus geknüpft ist, z. B. S. 179, wo »unsere Tonalität insonderheit befragt genannt wird für ersten religiösen Gesang — und 181 »die Aufrechterhaltung unserer Tonalität ist die heiligste Pflicht.« Wiederum ist S. 107 ein bestimmter Kreis gemeint, der Spielraum, in welchem sich alle denkbaren Systeme (Pentachord, Octachord u. s. w.) bewegen. Wenn dagegen S. 245 gesprochen wird von *les tonalités de sol, de fa — les douze tonalités majeures et mineures* — was anderswo heisst *gamme de sol, gamme majeure* (193): so ist offenbar, dass hier Scala gemeint ist; ebenso S. 101 *deux tonalités pentacordes réunies.**)* S. 199 ist dagegen der Begriff wieder schwankend geworden, indem das griechische *Tropos* erläutert wird als doppelte (doppelsinnige?) Beziehung dessen, »was wir nennen *mode, ton, tonalité.*« — Endlich heisst das moderne Tonsystem, »diese Blüthe, unvergleichlich in ihren regelmässigen Formen [doch also Regeln?!] und ihren widerscheinenden Farben, *tonalité harmonique*. Vgl. 221, 241, 244.

So macht uns die Sprache trotz ihrer flüssigen Klarheit mehrmal zu schaffen. *Valeur des notes*, sonst üblich für Geltung, Metrum der Note (z. B. Halbe, Viertel, Ganze) heisst hier bald Bedeutung des Intervalls (S. 21, ähnlich 47: *Valeur des sons du trope lydien*); — dann wiederum Rangordnung S. 246, wo den enharmonischen

Intervallen gleiche Geltung und Güte mit den distonischen und chromatischen zugesprochen wird. Und so mögen unsere Leser sich in der französischen Diction noch öfter verfangen — nur warnen wir, *tempérament* S. 181 (vgl. 245) nicht mit gleichlautendem Deutsch zu übersetzen, da es vielmehr das französische Wort für Temperatur ist.

Die beiden letztgenannten Stellen führen uns zum Hauptthema zurück. Dass die Enharmonie dem Diatonon und Chroma gleichberechtigt gelte — was freilich nicht ganz stimmt zu der sheiligen Pflicht, unsere *tonalité harmonique* aufrechtzuhalten (S. 181) — diese Theses zeigt deutlicher als alles übrige, in welcher Atmosphäre wir uns befinden. »Jene Schule, deren Prophet ein grosser Künstler ist, der die moderne Kunst umgestalten will, breitet sie sich nicht in Deutschland aus, trotz der systematischen Opposition in Frankreich? S. 186 [welches glückliche Land sonst, wie bekannt, Heerd und Heimath des *progrès* war!] — Es wird sich schon machen, meint der Verfasser — es kommt ja nur auf *accoutumance* an! Dem, was er gefunden und gebracht hat, setzt zwar ein geheimnissvoller Freund S. 188 gegründete Bedenken entgegen: warum er nicht die griechischen Quellen — die er insgesamt für schadhaft erklärte — lieber berichtigt erläuterte und übersetzte, statt blos zu verneinen? Aber unser Autor ist nicht verlegen um die Vertheidigung: ein Gelehrter wolle er nicht heissen, ein erklecklich Stück vor sich gebracht hätte er dennoch, weitere Polemik liehe er nicht, die Tetrachorde stünden einmal fest u. s. w.

Die Behauptung, dass alle Harmonie auf Temperatur beruhe (181), ist richtig, sofern harmonisches System im Ganzen verstanden wird. Denn die einzelnen Naturharmonien für sich sind untemperirt, aber die Verbindung mehrerer ist ohne Temperatur unmöglich, was schon die Alten erkannten und Aristoxenus indirect bezeugt (vgl. diese Blätter 1866 Nr. 45 S. 358*). Aus der Temperatur aber die Folge ableiten, dass unsere Notation nur conventionell (181), daher die Regel von Auf- und Absteigen der $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{2}$ aufzuheben, das enharmonische Princip einzuführen sei (246) — das sind verderbliche Irrthümer, ebenso der Natur wie dem künstlerischen System zuwider. Ganz richtig spricht Hauptmann denen, die den Gang *d — e* in C-dur und in D-dur völlig gleich empfinden, ein richtiges Musikgehör ab. — Zu jenem Irrthum (der durch Marx' und Weber's Beipflichtung nicht zur Wahrheit wird!) gehört dann ferner auch die Rameau'sche Theorie vom Terzenbau, als wäre das der natürliche Aufbau der Harmonien — wovon die akustische Naturlichkeit eben das Gegenheil erweist. Auf die Terzenweisheit nebst temperirter 12stufiger Scala sind nun wiederum jene ungeheuerlichen Accord-Entwicklungen gebaut, die schon den preisgekrönten Laureen ein nebst Genossen verführt haben, dem übermässigen Dreiklang unter den Natur-Accorden Sitz und Stimme zu gewähren — und richtig heisst auch Tiron in den Harnen,

*) Im *Dict. de l'acad. française Suppl.* 1844 wird die officielle Erklärung versucht: *Propriété caractéristique du ton; qualité d'un morceau dans un ton déterminé*, z. B. »La note sensible et l'accord parfait déterminent la tonalité = Leitton und Dreiklang bestimmen die Tonalität, also den Tonraum: Tonheit wäre vielleicht noch treffender, wenn wir des Terminus im Deutschen wirklich bedürften.

**) Auffallend ist hierbei, dass S. 221 *la tonalité et la gamme majeure* als zweierlei genannt werden; was's etwa nur rhetorischer Schmuck?

indem er S. 246 und 247 als die vier Haupt-Accorde benennt die der Mollscala A

A c c e || c e g i s || e g i s h || g i s h d.

Hauptaccorde, *accords parfaits*, Dreiklänge werden von den neueren Theoretikern der Pathologie wohl gelegentlich alle möglichen Dreiklingerien genannt — und bei der chromatischen Gleichgültigkeit gegen das \sharp und \flat kommt auch solch Gebild *dus fas* zu der Ehre. — Sind alle Worte nur Scheidewünsche, so fallen die Systeme dahin. Gelten die *professeurs rigides* nur als verdorrte Zöpfe, so ist's erlaubt das dumme Alte zu zerstören, *détruire* 246 — aber wie soll dann die Melodie, die himmlische ebenbürtige Schwester der Harmonie, sich der *rigueur des principes* (249) unterwerfen, nachdem diese zerstört sind? ... Auf jene obgedachten Dreiklänge lassen sich durch Terzan-Verankerung eine ansehnliche Zahl Septimen-Accorde, eine noch grössere von Nonen-Accorden pflöpfen. Rameau ist übrigens nicht der Schöpfer der modernen Harmonie, wie der Verfasser meint (224); vielmehr war das System unsers Dur und Moll bereits längst fertig, als er die mechanisch faasliche Lehre einer Schulregel dafür erfand, welche aus einem äussern Symptom das innere Wesen construiren wollte, und leider so viele Deutsche hinter sich herzog, alles Accordwesen in Terzenbüme zu fassen. Was heisst denn Consonanz, Dissonanz, Accord? Trotz der scheinbaren Klarheit der Exposition des Monochords S. 226, 227, die nichts erklärt, beharren wir bei der Naturlehre, welche in der deutschen Theorie von Glarean bis Fux und Helmholtz sich entwickelt hat, weil sie organisch zusammenhängend, der Willkür entzogen, dem innern Leben der Töne gemäss ist: wir können nicht anders als die Definitionen festhalten, wonach die Consonanz den Mitklang, sei es gleicher oder verschiedener Töne bedeutet, Dissonanz den Gegenklang, Gegenfluss, die Schwebung. Der Name Accord aber, von jeher schwankend, ist erst seit Rameau's Zeit — 1722 — zu dem heutigen Begriff gelangt, ein Complex von mehr als zwei Tönen zu heissen. Unrichtig behauptet Coussemaker *Hist. de l'harmonie* S. 37 (vgl. Tiron S. 240), dass man auch zweitönige Klänge im Mittelalter so genannt habe; die Alten sagten nur *accordare*, *accordantes* für alles Zusammenklingende, *) dagegen in einen kristallinen Begriff, ein Substantiv, haben sie das nicht gefasst. Man darf das Wort lässlich fassen: es hat mehr collective als substantielle Bedeutung, daher eine wissenschaftliche Definition entbehrlich, jedenfalls schwierig ist.

Das Missverhältniss zwischen den Abtheilungen, deren letzte, allein dem grossen Inhalt des christlichen Tonwesens — *tonalité moderne* — gewidmet, dem Uebrigen kein Gleichgewicht hält, ist vielleicht entschuldigt mit dem bescheidenen Titel *études*. Ueber alles Einzelne Rechenschaft zu geben, würde hier zu nichts helfen, da der Grundton des Ganzen, eine amüsante Causerie mit der

*) Im 13. Jahrhundert sagte man auch *consonus*, *consonanz* für alles gleichzeitig erklingende, daher sogar *consoni discordantes*.

geheimnissvollen Freundin, uns dessen von selbst überhebt. Wie alles auf Effect gearbeitet, wie die verführerische Sprache den Inhalt parisisch färbt, gleichsam mit dem Effect einer *voix vibrante* (234), dergleichen Mozart's Vater verbasst war wie die Sünde — das alles wird der eifrige Leser von selbst merken und brauchen, nachdem er's bedarf. Fragt man, wer unter den heut bestehenden Parteien der Reactionairs und Progressisten, die beiderseits Talente aufweisen können, einen sichtlichen Vorzug besitzt vor dem andern, so ist der freilich nicht nachzuweisen: aber das wenigstens sieht man bald: wer den andern am meisten ausbreit und stillschweigend benutzt und ohne den andern nicht existiren kann.

Recensionen.

Orgelcompositiönen.

G. A. Thomas, *) 6 Choräle mit Vor- und Zwischenspielen. Op. 9. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 15 Ngr.

H. Die Vorspiele dieses Heftes, bei welchen durchgehends die Oberstimme die Choralmelodie zur Grundlage hat, zeichnen sich aus durch edle Einfachheit, reine, melodische Stimmführung, sowie durch kirchlichen Charakter, ohne gerade auf besonderen Reichtum und Tiefe der Erfindung Anspruch machen zu können. Dass der Verfasser mit Vorliebe S. Bach studirt hat, geht fast aus allen Nummern hervor. Ihres leichten Stils wegen werden sie besonders Anfängern im Orgelspiel willkommen sein. Mit Nr. 3, Vorspiel zu: Aus tiefer Noth etc., können wir uns deshalb nicht recht einverstanden erklären, weil der Componist die ursprüngliche phrygische Tonart in die neue Tonart E-moll umgewandelt hat. Auch der darauf folgende Choral selbst ist theilweise in E-moll, theilweise wieder in E phrygisch gesetzt. Dadurch aber wird der ursprüngliche Charakter der Melodie gänzlich aufgehoben, abgesehen davon, dass eine solche Vermischung zweier so von Grund aus verschiedener Tonarten an und für sich schon störend ist. Hierin ist gewiss der Vorgang Mendelssohn's u. a. nicht nachahmungswerth. — Die Harmonisirung der Choräle ist mehr oder weniger eine moderne Nachbildung der Bach'schen Weise, wie sie sich in dessen Gesangswerken findet. Zur Unterstützung, Leitung und Hebung des Gemeindegesanges als eines kirchlichen Volksgesanges scheint sie uns aber nicht recht geeignet zu sein, weil sie nicht einfach genug ist. Es ist unmöglich, dass bei einer Harmonisirung, wie das folgende Beispiel zeigt, der rhythmische Charakter der Melodien, auch wenn man sich denselben nur im allgemeinen Sinn, in bloss accentuirter Weise denkt, sich frei entwickeln kann. Wie Organisten immer noch an den Zwischenspielen zwischen den Zellen, diesem Hauptverderb des Choralgesangs, festhalten können, ist uns vollends unbegreiflich. **)



*) G. A. Thomas bekleidet die Stelle des Organisten an der reformirten Kirche in Leipzig, und ist in dem Berichtchen über die Redel'schen Musikaufführungen mehrfach genannt worden. D. Red.

**) W. r. werden in der nächsten Nummer eine hierauf bezügliche Aeusserung von M. Hauptmann mittheilen. D. Red.

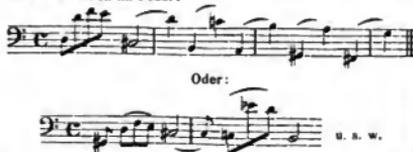
G. A. Thomas, Instructive Trios für die Orgel mit genauer Bezeichnung des Finger- und Pedalsatzes. Op. 10. Preis 1 Thlr. 7/4 Ngr. Ebendasselbst.

Dieses Opus ist eine sehr schätzbare Gabe für alle, welche sich in der technischen Behandlung der Orgel, namentlich im obligaten Triospiel vervollkommen wollen. Die Arbeiten zeugen sämmtlich von tüchtigen contrapunktischen Studien, wie nicht weniger von des Componisten bedeutender Gewandtheit im Orgelspiel. Die Themen und Motive sind meist gut erfunden und mit vielem Geschick durchgeführt. Hier und da merkt man etwas stark die Absicht des Componisten, Neues bringen zu wollen. Dieses vorgesezte Streben scheint mannigfache Besonderlichkeiten in Gestaltung der Melodie und der Stimmenfortschreitung zur Folge gehabt zu haben, die weder schön noch auch der Orgel angemessen genannt werden können. Namentlich sind die vielen Sprünge in der Stimmenbewegung zu tadeln. Hinsichtlich der Pedalbehandlung können wir nicht immer mit dem Componisten der gleichen Ansicht sein; wir finden die Applicatur öfters gezwungen und unnatürlich, was davon kommen mag, dass der Componist den Wechsel zwischen Absatz und Spitze des Fusses häufig zu umgehen sucht. Man vergleiche in dieser Beziehung die folgenden Beispiele:



G. A. Thomas, 6 Trios über bekannte Choral-melodien für die Orgel. Op. 8. Preis 48 Ngr. Ebendasselbst.

In Bezug auf den eigentlichen Kunstwerth verdienen diese Arbeiten ohne Zweifel vor den vorübergehenden Heften den Vorzug. Ueberall gewahrt man das unverkennbare Talent des tüchtig gebildeten Musikers. Die verschiedenen Formen des Choralvorspiels: Figuration zu einem *Cantus firmus*, Zeilenfigurung, Verzierung der Choralmelodie in der Oberstimme, worin S. Bach in seinen »Das alte Jahr vergangen ist« — »Nun komm' der Heiden Heiland« u. s. so unübertreffliche Muster gegeben hat, sind mit vieler Gewandtheit behandelt; dabei sind die Sätze charakteristisch und von edler Empfindung durchdrungen. Obgleich der Componist dem Fortschritte im neuesten Sinne nicht ganz abhold zu sein scheint, wurzelt sein musikalisches Empfinden doch eigentlich in Bach'scher Musik; ja manche Gänge erinnern geradezu an diesen Meister. Von einzelnen Sonderbarkeiten, auffallenden Sprüngen ist auch dieses Heft, namentlich die erste Nummer nicht frei. Man sehe z. B. die Stellen im Pedal:



Der wahre Fortschritt, die wahre Originalität aber ist gewiss nicht in äusserlichen Dingen zu suchen. Am besten haben uns Nr. 2. Trio über den Choral: Seelenbräutigam und Nr. 3. Trio

über den Choral: »Es woll' uns Gott genädig sein«, gefallen. Spielern, welche sich bereits einige Fertigkeit angeeignet haben, wird dieses Heft willkommen sein. Wir gestehen, dass uns dasselbe eine lebhaftere Freude bereitet hat.

R. Bibl, 5 Fugen für die Orgel. Wien, F. Wessely. Pr. 15 Ngr.

Diese Fugen des bekannten Autors sind, obwohl contrapunktisch gewandt und fließend gearbeitet, doch ohne tiefem Gehalt. Die Themata haben zu wenig Charakter, und da auch die Ausführung diesen Mangel nicht auszugleichen wusste, so können die Arbeiten bei aller technischer Gewandtheit doch kein eigentliches Lieferes Interesse erwecken. Die einzelnen Fugen erinnern lebhaft an die Art und Weise eines Albrechtsberger. Zur Uebung aber mögen sie immerhin gute Dienste leisten.

A. L. E. Trutschel, Einleitung und Doppel-fuge für eine Orgel mit 3 Manualen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 7/4 Ngr.

Eine nicht zu lang ausgesponnene Pièce, die sich zum Schluss des Gottesdienstes als Postludium verwenden lässt. Es wäre besser gewesen, wenn der Componist diesen Satz mit *Fugato* überschrieben hätte, denn zu einer wirklichen Fuge fehlt die eigentliche Entwicklung und Durcharbeitung der Themas. Das öfters Unterbrechen der Bewegung, die dreimalige Einführung des Themas *all' unisono* ist nicht bios störend, sondern widerstrebt auch dem Wesen der Fuge. Die Einleitung ist etwas gesucht und monoton.

H. Küster, Leicht ausführbare Vor- und Nachspiele für Orgel. 2 Hefte. Neu-Ruppin, Oehmigke und Rienschneider. à 7/4 Sgr.

Der Verfasser (Organist am Dom zu Berlin) ist als ein routinierter Orgelspieler bekannt, der namentlich in der Behandlung des einfachen Choral und der Liturgie Geschmack und Erfahrung besitzt. Die vorliegenden Orgelstücke sind, was namentlich die Vorspiele betrifft, leicht und fließend geschrieben; auch muss ihnen eine gewisse kirchliche Färbung zuerkannt werden. Die musikalische Erfindung, die überhaupt in der neueren Orgelcomposition, wenig Fälle *) ausgenommen, keine bevorzugte Stelle einnimmt, ist auch hier nur in bescheidenem Maasse vorhanden. Die Motive sind häufig unbedeutend und zu breit ausgeführt, um eines anhaltenderen Eindrucks fähig zu sein. Hier und da wählt der Componist ältere Formen zur Darstellung ganz moderner Elemente. Den Grund hiervon können wir nicht recht einsehen. Ebenso können wir auch die im Vorwort ausgesprochene Ansicht des Verfassers, dass nämlich die Vorspiele mit eingewebtem *Cantus firmus* die gewünschte Stimmung nicht herbeiführen, nicht theilen. Wir haben uns vom Gegenheil überzeugt und möchten gerade dieser Form von Vorspielen die erste Stelle einräumen. Für unsere Meinung sprechen laut genug die herrlichen Schöpfungen eines Bach, die eines tiefen Eindrucks immer gewiss sein werden. Die vom Componisten gebotenen Nachspiele sind wohl praktisch anwendbar, ein besonderer musikalischer Werth aber kann den meisten derselben nicht zugesprochen werden.

Reumüthiges Bekenntniß.

Der in Nr. 44 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Jahrgang 1866, enthaltene Aufsatz über Franz Schubert's Ossiän-Geänge hat mir lebhaft die Zeit in

*) Zu diesen Ausnahmen gehören unter andern z. B. die 6 Fugen über den Namen »Bach« von R. Schumann.

Erinnerung gebracht, da ich mich während Schubert's Leben und bald nach seinem Tode eifrig an der Sammlung und Herausgabe seiner Werke betheiligte. Der seither längst verstorbene Anton Diabelli, Geschäftsführer der damals unter der Firma A. Diabelli et Comp. bestandenen Musikalienhandlung (jetzt C. A. Spina), welche das Eigenthum der meisten Schubert'schen Tonwerke erworben hatte, war besonders nach dem Tode des Tonsetzers bemüht, aus den vorgefundenen Handschriften diejenigen auszuwählen, welche ihm als für einen grösseren Kreis anziehend erschienen, und daher bei der Herausgabe einen grösseren Absatz hoffen liessen. Dabei wurde ich denn auch öfter zu Rathe gezogen und habe wohl beigetragen, manches Lied an's Tageslicht zu bringen, das sonst vielleicht noch lange unbekannt geblieben wäre, obgleich meine Ansichten nicht immer durchdrangen. Auf solche Art bevorwortete ich lebhaft die Herausgabe der *Ossian-Gesänge*, deren höchst gestrichelte musikalische Auffassung mich in hohem Grade anzog. Auch Diabelli erkannte die Vorzüge dieser edlen Tondichtungen, doch machte ihn der Umstand bedenkenlich, dass dieselben sich nicht wohl zum Vortrag im Salon oder in Concerten eignen. Besonders beirte ihn aber der Umstand, dass der Gesang: »Loda's Gesänge«, welcher das dritte Heft bildet, mit einem längeren Recitativ schliesst, welches in den Worten endet: »Heldengesänge erlreuten den Kreis.« — Hier war nämlich nach Schubert's Handschrift der gänzliche Schluss, und ein langes Gesangstück mit einem so wenig entschiedenen Ausgang fand Diabelli ganz ungeeignet zum Vortrag. Er rügte insbesondere, nach dem Recitativ müsste wenigstens einer von den Heldengesängen folgen, welchen obige Worte in Aussicht stellen, damit das Ganze einen befriedigenden Abschluss erhalte. Bald brachte er auch eine Schubert'sche Composition von Schiller's Punschlied: »Vier Elemente innig gesellt« zum Vorschein und muthete mir zu, einen andern Text zu verfassen, der geeignet wäre, das Lied als »Heldengesang an Loda's Geist« anzuhängen. Ich beschloß mich in jener Zeit manchmal zu meiner Unterhaltung mit allerlei musikalischen und poetischen Flickarbeiten, Uebersetzungen u. dgl., und um die Herausgabe der *Ossian-Gesänge* zu beschleunigen, liess ich mich herbei, die verlangten paar Verse zu liefern und das Punschlied in den Heldengesang zu maskiren, mit welchem Schlusse versehen das Tonstück dem im Druck erschienen. — Ich fühle heute recht wohl, dass hierdurch eigentlich ein Frevler an Schubert begangen wurde, wobei ich mich aber damit beruhigen kann, dass bisher Niemand darauf verfallen ist, die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke zu bezweifeln und den Citronenduft des Punschliedes zu erkennen. Ich glaubte dieses aufrichtige Bekenntniss dem Andenken meines Jugendfreundes Schubert um so mehr schuldig zu sein, als das Punschlied als solches noch (in der Wittke'schen Liedersammlung) vorhanden ist, daher ohne die vorstehende Aufklärung über die eigentliche Bestimmung dieser Musik einmal ein Zweifel entstehen könnte.

Wien, 17. Januar 1867.

(Dr. Leopold Sonnleithner.)

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Lieder und Gesänge für eine oder mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

Theodor Twiatsmeyer. Acht Lieder Op. 7; und Acht Lieder Op. 8. (Verlag von L. Hoffarth in Dresden.)

1) Liebesfrühling, von Hoffmann von Fallersleben; die Abendglocken, von Eichendorff; Mondschein auf dem Meere, von Pultz; Wohl waren es Tage der Sonne, von Geibel; Unter'm Lindenbaum, von Osterwald; Liebewahl, von Moricke; Wärs du mein, von Bey-schlag; Nach Jahren, von Böttger. 2) Das junge Gras, von Böttger;

Dein Angesicht, Wasserfahrt, Mit deinen blauen Augen, von Heine; Vergesseneinicht, Der Abendstern, von Hoffmann von Fallersleben; Liebewahl, von Ebland; Wonne des Frühlings, von O. v. A. — Der früheren Editionen sind uns unbekannt. Aus den beiden reichlichen Heften tritt uns ein Künstler von seltener technischer Durchbildung, reiner und tiefer Empfindung, charakteristischem Vermögen, mit einem Wort von Distinction entgegen, auf dessen Leistungen wir die Leser nachdrücklich aufmerksam machen. Eine nähere Würdigung behalten wir uns vor.

Wilhelm Hill. Zwei Balladen für Bariton oder Mezzo-Sopran.

Op. 11. In zwei Heften. (Verlag von Henke in Frankfurt a. M.)

Mond-änderung, von Reineck. Des Knaben Tod, von Ebland. — Zwei schauerliche Nachtstücke, auch recht schauerlich in Musik gesetzt. Der Componist, dessen Technik nicht ganz durchgebildet ist, da noch nicht jeder Zug streng notwendig und organisch erscheint, hat indess für Tonmalerei, für Wechsel der Situation und der sprechenden Personen, Talent und Ausdrucksmomente, die ihn zur Composition von Balladen befähigen. Das Genre hat aber sein bedenkliches und für einen jungen Tonsetzer gefährliches; wir warnen daher abwarten, was Hill sonst noch im Gesangfache leisten wird, bevor wir ihn nach dieser Richtung hin eingehender beurtheilen.

Haas Schlöger. Drei Lieder für zwei Frauenstimmen. Op. 99,

in drei Heften. (Verlag von F. Wessely in Wien.)

Ich hör' ein Voglein, von Böttger. Fernsicht, von Tanner. Wanderlust, von Gaudy. — Von dem verdienten Director des Salzburger Mozarteums halten wir besseres, volleres erwartet, als diese drei Duette, die sozusagen weder Hand noch Fuss haben, in denen die musikalische Lyrik kümmerlich und unausgebildet, die Gedanken schwächlich, das Wechselingen ohne irgend musikalische Logik und Consequenz, die Begeisterung recht dürftig und leer ist. Mit solchen Sachen wird die Ehre der österreichischen Musiker nicht besonders gewahrt!

Oskar Bolck. Sechs Lieder Op. 5, und: Mädchen-Gesandnisse, Drei Lieder Op. 7. (Verlag von Breitkopf und Hartel.)

1) Sehnsucht, von Goethe, im Frühling, von Reineck; Abend-reise, von W. Müller; Sonatgräber, von Reineck; Liebespredigt, von Rückert; Theone, von Herlossohn. 2) Das fragt sich doch noch sehr, wie kommt es nur, ich liebe dich, von Reineck. — Eine seltene Beherrschung der Ausdrucksmittel im ganzen und einzelnen zeichnet diese Lieder, welche sich ohne merkwürdige Nachahmung an Mendelssohn und Schumann anschliessen, vor vielen aus, derart, dass wir ihnen, wenn sie nicht mit zu viel Coquetterie vortragen werden, den besten Erfolg versprechen zu dürfen glauben. Der Name des Componisten war uns neu, um so mehr überraschte uns die Leistung, auf welche wir wohl nochmals aber zurückkommen.

Emil Krause. Vier Lieder. Op. 17. (Hamburg, Cranz.)

Bitte, von Lenu; Ich hat sie nm die Rose, von Grandjean; Der Morgen, von Eichendorff; Abendlied, von Rückert. — Der Autor hat sichtlich die besten Intentionen und sucht seinen lyrischen Vorwürfen musikalisch-poetisches Gewand zu verleihen. Allein die Musik macht ihm noch allzu viel zu schaffen, die Unsicherheit, selbst in den elementaren Punkten der Harmoniefolge und Modulation, ist noch zu gross, als dass man sich an seinen Gebilden erfreuen könnte. Im zweiten Lied soll das genre mit demselben Text zweimal gesungen werden; wozu das? ntar ist uns auch, warum der Verfasser bei weiblichen Schülissen fast consequent den Vorschlag vermeidet.

H. Wilhelmssen. Drei Lieder. Op. 4. (Düsseldorf, Bayrhammer.)

Curiose Geschichte, von Reineck; Lassst mich rühnen, von Hoffmann von Fallersleben; Wandervogel, von Roquette. — Bei einem Op. 4 nimmt man natürlich Rücksicht auf die noch mangelnde Selbstkritik und Erfahrung des Autors. Wir erlauben uns daher nicht, H. Wilhelmssen ein Prognostikon zu stellen oder Rath zu geben, sondern wären ab, ob spätere Editionen einen bessern Beweis von seinem Talent und der Klarheit seines Willens liefern werden. Im vorliegenden Heft zeigt die Wahl der Gedichte, dass der Autor von dem, was ein Lied heisst, vorläufig wenig sondernbare Vorstellungen hat.

Carl Schappert. Zwei Lieder. Op. 17. (Cassel, Luckhardt.)

Lebewohl dem Vaterland, Ständchen, von R. Otto. — Das Heft zeichnet sich durch nichts aus, man müsste denn das Titelblatt ansehen, auf welchem das heilthafte Contentis des Componisten und sein vollkommener Titel (Hof-Organist und Dirigent der Casseler Liedertafel) prangen. (Schluss folgt.)

Berichte.

München. 5 Wie gewöhnlich, eröffnete die musikalische Academie die Saison an Allerheiligen mit einem Concert ausser Abonnement, und zwar gab sie, dem langst gefühlten Bedarfs nach, nach Oratorien entsprechend, Mendelssohn's Paulus, nachdem sie denselben vor mehr als 30 Jahren einmal gegeben und ebenso wie den Elias zurückgelegt hatte. Diese Pause war lang genug, um über die Schwächen des Werks, dessen Vorzüge wir gewiss nicht bestreiten wollen, aufzuklären. Unter den ersten, welche sich schon aus dem Text ergaben, verriethen wir die altgriechische Breite, die Monotonie der Sätze und den Mangel an grosser Charakteristik, welche namentlich in der Figur des Paulus fühlbar wird, der je nach betet und sich zuletzt mit Thränen verabschiedet. Mag es in protestantischer orthodoxer Anschauung liegen, dass sich das Individuum aufzugeben und dem Ueberdickten völlig unterzuordnen hat, zur künstlerischen Behandlung wird diese Anschauung keinen dankbaren Stoff liefern; und von dieser Seite erscheint auch der Paulus in unserer rationaler denkenden Zeit bereits veraltet, während die reiche Melodik des Werks und die scharfe Behandlung der Chöre stets erfreuen werden. Die Aufführung des Oratoriums, bei welcher das meiste Lob des Herren Vogl (Tenor) und Fischer (Bass) gebührt, war nicht in allen Theilen befriedigend; räumliche Schwierigkeiten, welche im Odeonssaal seit der Aufstellung der Orgel*) bestehen, sollen dabei von Einfluss gewesen sein.

Die vier Abonnementconcerts brachten uns Orchesterwerke die Symphonien in A-dur und C-dur von Beethoven, eine kleine Serenade in D-dur (Heffner-Serenade, im Jahre 22 geschrieben) von Mozart, Händel's Wasser- und Feuermusik, die Ouvertüre zu Leonore (Nr. 4) von Beethoven und zu Medea von Cherubini, Mozart's Alla Turca aus der A-dur-Sonate (Instrumentalrit von Pascal—zwar hübsch aber doch sehr überflüssig), Violinconcert von Spohr (Gesangsconcert von Herrn Venzl und Beethoven's Herz Walter, als Einzel-Gesangsvorträge hörten wir die etwas oft gebrachte Arie aus Nitrate von Rossini, zwei Lieder „Der Tod und das Mädchen“ von Schubert und eines von Marschner, worin wir die ebene Bekanntheit einer ausgezeichneten Allistin, Frau. Ritter, machten, nachdem uns dieselbe in der kleinen Partie im Paulus schon mit ihrer ebenso wohllingenden als überflüssigen Stimme nicht hatte, ferner eine Operliebe aus „Graf Orlo von Rossini, welche mit ihrem „delicata“ wahrhaft komisch wirkt. Im Concertsaal unverstärkt wer das an sich so reizende erste Finale aus Mozart's „Così fan tutte“; des Meisters feinste Charakterzeichnung gieng auf fremden Boden — mag es allerwärts zur Warnung dienen — spurlos vorüber. Besser soll sich das erste Finale aus Eurydice ausgenommen haben, welches im vierten Concert gegeben wurde. Wir waren leider verblindet, dieses Concert zu besuchen, was wir umsoher bedauern, weil es Jochem Abend Fr. M. Müller ger, unsere hochbegabte jugendliche Primadonna, mit der Cavatine „Glücklein im Thale, dem darauf folgenden Duett „Nur ist mein Stern gegangen“ und dem Finale ihren Triumph im Concertsaal hielt. In einem Bericht über den hier uns inscenen Don Juan, welchen wir uns vorbehalten, werden wir auf diese treffliche Sängerin zurückkommen. Herrn Venzl, welcher nach diesem glänzenden Debut hatte, gieng es — nach übereinstimmendem Urtheil — die Zubehörerschaft zu gleicher Begeisterung hinzusetzen.

Ueber den neuen Towerken nahm das grösste Interesse Rheinberger's grosse „Wallenstein“-Symphonie in Anspruch, für deren vielleicht ladlose Aufführung (unter des Componisten Direction) die musikalische Academie sich verlobt. Die einzelnen Sätze tragen folgende Namen: 1) Wallenstein (also dem persönlichen Charakter, 2) Thekla, 3) Lagerort und Kapitulpredigt, 4) Wallenstein's Tod (Verschwörung — See! — Trauermarsch). Um nicht die alte Frage aufzuführen, ob und wie weit eine derartige Programmistik zulässig ist, gestehen wir, dass wir uns zu den Gegnern derselben bekennen und sich durch die Vorführung dieses Werks zu keiner andern Auffassung gebracht werden konnten. Wie gewöhnlich, vermischte wir auch hier, wenigstens ausserhalb, das versprochene, namentlich im ersten Satze; wir vermöchte aber auch das historische oder gedichteten Charakter Wallenstein's eine musikalische Seite abzugewinnen? Glücklicherweise waren wir in der Lage, vom Gogensatz, welcher sicher mehr den Zweck hatte, zum Anhaltspunkt für neue Formee zu diese, abzusehen und das Werk als rein musikalisches zu betrachten. Als solches erschien es uns durchweg edel und geistreich; die Motive waren von feinem, wählischem Geschmack und deren Verarbeitung von der höchsten Vollendung in Harmonie und Contrapunkt. Einige Kürzungen im

*) In der Orgel die Pariser Stimmung hat, zu deren Einführung im Hofconcert erst die Erlaubnis des Königs erholt wurde, sieht sie bis jetzt nur hinderlich im Wege; bei Chorwerken können viele Geiger den Dirigenten nicht sehen.

ersten und letzten Satz konnten nicht abehen; indem wir voraussetzen, dass sich der einsichtsvolle Componist hienz vererben wird, wünschen wir dem Werk als einem sehr bedeutenden allerwärts einen guten Erfolg. (Hiezu können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass sich Herr Rheinberger auch durch seine Musik zu Caldera's höchstselbstigen Magistrate eher bereits die dritte Auführung erziele, rühmlich hervorhalten hat; hier zeigt er eine spezifische Begehung für das zauber- und mehrchenhafte, und es wäre, da sich das Stück vermöge seiner Tendenz unmöglich halten kann, sehr zu wünschen, dass diese innerlich bedeutsame Musik Eingang im Concertsaal finde.) Ausser dem „Wallenstein“ hörten wir zum erstenmal 1) Gade's „Nechtingen von Ostinato“ der nordisch estische Charakter der Ouvertüre ab, bei guter Ausführung einen mächtigen, des Werks würdigen Eindruck. Nicht minder imprints die hohe Tragik in Schumann's Maefred-Ouvertüre, welche letztere sich aber auch einer besonders präcisen Ausführung erfreue. Weniger durchdringen konnte der 98. Psalm (für Männerchor, Solo und Orchester) von Fr. Wüllner, eine Composition, welche sich zwar durch edle Haltung auszeichnet, aber an Gleichartigkeit des Ausdrucks (immer 7/8 und 6/8 Tact) leidet und dabei die Stimmen übermäßig in Anspruch nimmt. Als ziemlich matt und ohne alle Wirkung wird uns Gade's heilige Nacht geschildert, welche im vierten Concert zur Aufführung kam. Ausserdem ist noch eine sogenannte Phantasie über Motive aus Moses für Harfe von Pariah-Alvars zu registriren, womit sich unser junger Virtuose Heinrich Viethman, Schüler des Herrn Tombo, die ersten Lorbeeren in seiner Vaterstadt verdiente.

Der Oratorienverein brachte zum erstenmal die Oper „Saul von Handel zur Aufführung. Die Soli, auf welchen namentlich der Schwerepunkt liegt, waren gut besetzt, namentlich erwies sich Herr Gura, Mitglied der Hofbühne, in der Titellrolle als ein Sänger von Verstand und poetischer Auffassung. Trotz dem und namhaften Kürzungen, zu welchen sich Herr Rheinberger geühtigt sah, um nicht bis Nachts 11 Uhr zu musiciere, war das Werk — wir berühren dies auf Gefahr, verkürzt zu werden — im ersten Theil nicht ganz über die Grenzen der Langweile gehalten, der zweite Theil steigert sich sachte und erst im dritten (Beschworung der Hexe von Handel, Saul's und Jonathan's Tod und Erhebung David's) sobretit Handel wieder so recht in seiner allseitigen Kraft einher. Sämtliche Chöre reihen sich indes dem besten an, was uns der Allmeister geschenkt hat.

Die Herren Weller, Closser, Thoms und Müller brachten in ihren drei Soliren die Quartette F-dur (Op. 77), E-dur (Op. 9) und B-dur (Op. 78) von J. Haydn, die Quintette G-dur von Mozart, F-moll (Op. 95) von Beethoven, A-moll (Op. 27) von Schubert und C-moll (Op. 9) von Max Bruch, ferner das Quintett in C-dur von Beethoven und das Divertimento mit 4 Hörnern und Bass (Op. 41) von Mozart. Letztgenannte Composition, welche (wenigentlich nicht mit dem strengsten Maassstab der eigentlichen kernmässig zu messen) in den reizendsten Geben der Mozart'schen Muse zählt, rief einen solchen Jubel hervor, dass eine baldige Wiederholung derselben bevorzucht. Der Vortrag war auch unübertrefflich, und Waller's Violine that Wunder an Jochem Abend, der uns zuvor noch Beethoven's Op. 95 in ebenso positiver Ausführung brachte. In der That kann München stolz sein auf die Männer, welche solche Früchte in goldener Schale zu rechen wissen; das Walter-Quartett durfte auch keine Concurrent zu schuen haben. Die Novität von Bruch machte kein Glück; vor allem schreit zur Zeit, als dieselbe entstanden, der Quartettist nicht die Stärke des Componisten gewesen zu sein. Der erste Satz ist wohl der beste; die anderen fallen decrescendo ab.

Postscriptum. Herr Dionys Pruckner, k. württembergischer Hofpianist, gab dieser Tage im k. Odeonssaal ein Concert, dessen materieller Erfolg leider kein sehr erfreulicher sein mochte. Gerade an dem Tage, auf welchen das Concert angekündigt war, las man im verbreitetsten Localblätt, dass eine der massiven Säulen, welche die Gallerie tragen, zu bersten droht, so dass das Concert nicht verschoben werden und viel darin mitten in des Carnival: — die Säule, welche inzwischen einige Baue misemacht, steht noch immer unbeweglich. Indess konnte sich der Künstler für dies gewiss seltsame Muthver wenigstens moralisch entschädigt fühlen durch den überaus reichen Beifall, wovon nach jeder von ihm gespielten Piece der Saal, so mächtig gefüllt war, erdöhnte. Herr Pruckner hat seit seiner 14 Jahren, zu seinem jetzigen Concert, ein zeitiger Auffassung bedeutend gewonnen, wozu uns das E-dur Concert von Beethoven den sichersten Maassstab gab; seine damals schon stauenerwerthe Technik hat sich zum mindesten auf derselben Höhe erhalten. Von den Liszt'schen Stücken, welche der Concertgeber mit enormer Virtuosität spielte, gefellen uns diejenigen, wozu Liszt nicht den Gedanken lieferte, das Spinneried aus dem abfingenden Holländer und das Arrangement der Oberon-Ouvertüre besser, als die etwas bedenkliche „ungarische Rhapsodie. Mit den 17 Variations des sieves

von Mendelssohn bewies Herr Pruckner, dass er auch ganz solide Musik tadellos und schön zu spielen weis. Herr Generalmusikdirector Lachner eröffnete das Concert mit Cherubini's reizender Ouverture zu Lodoiceo; ausserdem sang aners noch immer sehr willkommen Frau v. Matzner (Sängerin) eine Arie aus Gluck's Opern Schubert's 'Nachtlächel', eine der genialsten Schöpfungen dieses Liederdienstes, und 'Uebelfangen', ein sehr nettes Liedchen von C. M. v. Weber mit der ihr stets eigenen Nohlesse und Feinheit.

Leipzig.*) Die Anwesenheit des Herra Capellmeister Ferd. Hiller verschaffte uns im dreizehnten Abonnement-Concert (24. Jan.) nochmals des Vergnügens, ihn spielen zu hören und die erste Bekanntschaft neuer Compositionen von ihm zu machen. Er spielte Mozart's reizendes D-Moll-Concert, ganz im Geiste des Werks und in jener siteren Manier des Anschlags in Melodie und Passagen, wie sie solchen siteren Werken angemessen ist. Ein Hindernis für ihn scheint nachgerade seine Corpulenz, namentlich sich der Hände zu werden, es war manchmal, als ob es ihm schwer würde, mit einem Finger sich nur eine Taste anzuschlagen. Von den eigenen Capellen gefiel uns die im letzten Satze besser als die im ersten. Als Componist führte Hiller im zweiten Theil des Concerts uder eigener Diction eine neue 'Symphonische Phantasie' für Orchester, in fünf sich aneinander unmittelbar anschliessenden Sätzen, vor, ausserdem im ersten Theil noch drei Solistücke für Clavier, Zur Dämmerstunde, Am Meeresrande, Imprompto. Hiller ist ein Componist, der den Kritiker in Verlegenheit setzen kann. Zu bedauern ist anzusehen ein geistreicher Musiker, kann er von der Kritik nicht anders als mit hoher Achtung behandelt werden; zu ungleich und musivisch in dem was er schreibt, meist die Töne des Teufelsdruck verfehlend, vermag er gleichwohl nur selten recht zu erwärmen, so dass die Kritik, wenn sie der Wahrheit halbnit, nur selten mit Enthusiasmus für ihn einzutreten vermag. Die neue 'symphonische Phantasie' enthält Einzelheiten, die in einer classischen Composition selten können, und wieder andere, die an Unschönheit sich mit Berlioz und Liszt messen können. Besonders die langsamen Sätze sind es, wo Hiller zu viel künstel und sich selbst den Erfolg schmälert, während in den schnelleren Sätzen seine Frische und geistreiche Lebendigkeit oft zu recht erfreulicher Geltung kommen. Das Werk beginnt in feierlicher Stimmung mit einem Adagio in G-moll, das aber durch Härte, leer klingende Intervalle und geschraubte Folgen wenig annehmbar wirkt; das sich dann schliessende Allegretto (D-dur), sowie das weiter folgende *Allegro energico* (G-moll) haben aus durch natürlichen Fluss und geistreiche Contrapunkte sehr angezogen. Das Andante (wenn wir uns recht entsinnen in Es-dur) blieb uns unklar; das Fiaele (G-dur) ist sehr frisch und lebhaft, doch schien es uns etwas überladen mit Blech, mitunter sogar nicht frei von trivialen Motiven. Immerhin enthält das Werk so viel gutes, dass wir es gern wiederholt hören würden. Von den Clavierstücken gefel uns das erste am besten; in den beiden andern blieb uns Melodie und Rhythmik unklar, wir haben die Stücke nicht verstanden, und dies kann möglicherweise an uns selbst gelegen haben. — Herr Hiller wurde vom Publicum beim Erscheinen mit Acclamation begrüsst, seine Compositionen wurden mit Achtung aufgenommen; lebhafte, grosse 'Ovationen' haben wir nicht bemerkt. — Eine nordische Sängerin, Frau Karen Holman aus Christiania, liess sich in diesem Concert mit Mozart's allerliebstem Recitativ und Arie 'Et parte' aus *Coeli fan tutte*, dann zwei norwegischen Liedern hören, fand aber nur mässigen Beifall, weniger, als sie nach unserer Meinung verdiente. Wenn wir die wehrschmlich in Paris oder London englernte Manier der natürlichen Breite des tiefen Recitativs ausnehmen, so ist die Gesangweise der Dame eine ganz vortheilhafte; die Leichtigkeit, mit der sie Tiefe und Höhe verbindet, kom namentlich der schwierigen Mozart'schen Arie sehr zu statzen. Die norwegischen Lieder, die gegen jene von der Lind häufig gesungenen schwedischen durch erstere und xatragne Haltung streichen, klangen wohl mehr durch das ansehnliche Idiom fremdarf, und hielten nach unserer Meinung mehr Sympathie hervorgerufen. — Eröffnet wurde das Concert durch Beethoven's Leonore-Ouverture Nr. III.

Feuilleton. Kerze Nachrichten.

In einem der letzten *Concerts populaires* in Paris unter Leitung von Pasdoulp wurde a. Beethoven's 'Eusebe' Symphonie, und zwar nach der Niiderrh. M.-Ztg. unter dem Titel einer Bauern-

*) In unserm letzten Bericht über Kemmerkau bitten wir die Bemerkung über gespielte und vernachlässigte Beethoven'sche Quartette bios auf des 'Gewandhaus' zu beziehen.

Hochzeits-Symphonie aufgeführt. Die einzelnen Sätze waren bezeichnet mit: 1. Ankunft der Bauern, II. Hochzeitstanz, III. Bauernanz und Anzug der Neuvermählten, IV. Hochzeitsfest und Orgie (!). Zum Ueberfluss stand noch auf dem Programm die colossale Lager-Programme de cetis Symphonie *omnes de Beethoven's* Wenn sich diese Nachricht bewahrheiten sollte, welche Achtung konnte man dann noch Dirigenten zollen, die dergleichen thun oder zuzuseen? Im sechsten Gesellschaftsconcert in Gurnizch zu Cöln kamen Schumann's Menfend-Ouverture, ein Chor aus Lazarus von Schubert, Gluck's Ouverture zu Kematinskaja und Beethoven's Adur-Symphonie zur Aufführung. Der Gesang war durch Fraulein Übrich vertreten.

Eine bisher unbekannte Operette von Gluck 'L'arbre enchante' soll in Prag zur Aufführung kommen.

Die vor einigen Jahren in Wien errichtete Opernschule (unter der Leitung des Directors des Hofopertheaters Herr. Salvi) wird demnach wieder aufgelöst. Die Wiener Blätter ergeben sich über das verunglückte Experiment in sehr ironischen Ausdrücken.

Dem Componisten Aug. Lengart wurde vom Herzog zu Coburg-Gotha der Capellmeister-Titel verliehen.

In Wien ging Mehu's 'Joseph' nun einstudirt mit überraschendem Erling über die Breiter des Illoopertheaters.

Joachim, der von Leipzig über Paris nach London gegangen ist, hat sich dort bereits am 4. Januar im *Monday Popular-Concert* hören lassen und ist, wie immer, mit Enthusiasmus aufgenommen worden.

Das dritte Abonnement-Concert in Barmen brachte Handel's 'Josua'.

Zeitungsachen.

Seltene Ideen-Gemeinschaft.

S. B. in Nr. 40 des vor. Jahrs dieser Bl. hatten wir bei Gelegenheit der Anzeige eines Claviertrios von J. Raff u. s. folgendes bemerkt: . . . vielleicht lindert ihn nur ein gewisser Mangel an künstlerischer Gesinnungs-Consequenz, in allen seinen Werken den reinen Kunstcharakter auszunutzen. Raff weiss besser als mancher Andere, was wirkt u. a. w.

Im 'Dresdner Journal' vom 14. Jan. d. J. lesen wir in einem Bericht über Raff'sche Sonaten Op. 118, die in einer dertigen Triosolire aufgeführt wurde, folgende Worte: 'Vielleicht lindert den Componisten nur ein gewisser Mangel an künstlerischer Gesinnungsconsequenz, allen seinen Werken den Stempel des reinen Kunstcharakters aufzuprägen. Raff weiss genau was wirkt, und dies mag ihn zu manchen Zugeständnissen bewegen u. s. w. Ist das Ideen-Überreizung, oder was sonst?'

Ein Präheben Hannoverischer Kunstikrit.

X. Gelegenheit einer kritischen Besprechung des am 8. Jan. in Hannover stattgehenden fünften Abonnement-Concerts der k. Capelle fordert die dortige 'Neue Hannoverische Zeitung' in ihrer Nummer 25 wörtlich folgende Monotonie zu Tage:

'Die erste Nummer brachte die hier noch nicht gehörtes Musikwerk 'Toccata' für die Orgel von Bach, für grosses Orchester eingerichtet von Esser, k. k. Capellmeister in Wien. Das Esser'sche Werk zeichnet sich durch vorzügliche Technik in jeder Beziehung aus, sowohl in Hinsicht der thematischen Arbeit, als der Instrumentation und andern ausnehmenden Dingen. Von selbständiger Erfindung hat Esser nicht viel, er erscheint mehr als ein Epigone Mendelssohn's und Schumann's. Die musikalischen Gedanken sind überdies, wenn auch nicht nobel, doch klein und musivisch, ja mitunter phrasenhaft. Passivität, spannende Uebergänge mit interessanten Anfassungen müssen hin und wieder ersetzen, was der Phantasie abgeht. Die Aufführung dieses Orchesterwerks wurde mit Wohlgefallen im Auditorium aufgenommen, und wir stehen nicht als die letzten an zu bekennen, dass wir dankbar für die Verfärbung dieses Opus sind.'

Englisch, aber wahr! Wer die musikalische Kritik in der grossen Mehrzahl der deutschen Tagesblätter seit Jahren einiger Beachtung gewürdigt, sollte eigentlich zwar über nichts mehr sich wundern. Allein ein *testimonium paupertatis*, wie das vorstehend angeführte — ein Zeugnis eben so kecker kritischer Annassung, wie grundächter Unwissenheit, ist uns doch bis jetzt noch nirgend begegnet. Und des let — wir glauben nicht zu irren — dieselbe Feder, die seit Monaten fast allwöchentlich in geschmacklosen und heiligen Stülpreden die Leistungen des Hoftheaters in Drama und Oper in der 'Neuen Hannoverischen Zeitung' — einem vielverbreiteten, officiosen, also auch wohl der Theaterleitung zustehenden, oder doch zagantischen Blatte, von Tag zu Tag mit ihren faden Gemeinplätzen begleitet, die Künstler und Publicum als 'Kritik-ansehn' und gontiren sollen: die Kritik, die rechte und wehre, ist eine

schr schwere Kunst, hat eine höchst verantwortungsvolle Aufgabe. Davon haben freilich die gewöhnlichen Recensenten keinen Begriff, und das bekannte Goethe'sche Dictum paßt sich heute noch unverändert auf. Es kommt ihnen schwerlich in den Sinn, welchen ungeborenen, unwiederbringlichen Schaden gerade in dieser Branche Leichtsin und Gewissenlosigkeit anrichten. Und ist's nicht leichtsinnig, ist's nicht gewisslos, als beiläufiger Mentor öffentlich aufzutreten zu wollen in einem Gegenstande, von welchem man selber kaum das ABC kennt? Mogen doch die guten Leute dahine oder im Cafe ihr Licht leuchten lassen und immerhin den erbarmsenswerthen Unsinn schätzen, mögen sie ihn sogar niederschreiben, wenn sie durchaus die Tinte nicht halten können. Aber Papier und Drucker-

schwärze daran vergeuden, die unverständlich gläubigen Leser als kritische Autorität-irre führen, das ist eine Sünde wider den heiligen Geist der Kunst, die nicht erst genug gerügt werden kann. Und da wundert man sich, wenn Künstler und Publicum die Kritik nicht beachten, ja verachten — da will man nicht begreifen, wie mit dem tiefen Verfall der Kritik auch die Kunst und der Geschmack verfallt? Es würde eine gar sonderbare Blumenlese geben, wollte man allwöchentlich aus den Recensionen der Tagesblätter nur den eclestantesten, hinhörendsten Unsinn sammeln, den sie mit kecker Selbstzufriedenheit zu Tage fördern. Ein so seltenes Exemplar indess wie das, welches uns in diesen Bemerkungen gezwungen, durfte kaum so leicht wieder aufzutreten sein.

ANZEIGER.

[28] ROBERT SCHUMANN'S WERKE

aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Op. 29. Zigeunerleben. Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl G. P. Grädenar. Partitur 4 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 136. Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea, für Orchester. [Nr. 6 der nachgelassenen Werke.] Sener leben Clara gewidmet. Partitur in 8^{ten} 4 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavier-Ausz. zu vier Händen, vom Componisten. 4 Thlr. Clavier-Auszug zu zwei Händen, vom Componisten. 35 Ngr.

Op. 137. Jagdlieder. Fünf Gesänge von H. Laube's Jagdrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum). [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 3 Thlr. 3 Ngr. Singstimmen einzeln à 7/8 Ngr. Hornstimmen einzeln à 5 Ngr. Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Früch auf zum frühlichen Jagen».

- 2. »Istet Acht!»
- 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth».
- 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf».
- 5. Bei der Fische: »Wo geht es wohl nach Jägerlei».

Op. 138. Spanische Liebeslieder. Ein Cyltus von Geirangen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] 4 Thlr.

— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu 2 Händen 3 Thlr. Abtheilung I.

- Nr. 1. Vorspiel. [Im Boteroltempo.] 5 Ngr.
- 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein», für Sopran 5 Ngr.
- 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen», für Tenor 3 Ngr.
- 4. Duett: »Bedeck mich mit Blumen», f. Sopr. u. Alt 10 Ngr.
- 3. Romanze: »Flühenreicher Ebro», für Bariton 10 Ngr.
- 3^{tes} Dasselbe für Bass 10 Ngr.
- Abtheilung II.
- 6. Intermezzo. [Nationalstanz.] 5 Ngr.
- 7. Lied: »Web, wie zornig ist das Mädchen», f. Tenor 5 Ngr.
- 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge», für Alt 7/8 Ngr.
- 8^{tes} Dasselbe für Sopran 7/8 Ngr.
- 9. Duett: »Blau Augen hat das Mädchen», für Tenor und Bass 10 Ngr.

Nr. 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick», für Sopran, Alt, Tenor und Bass 12/8 Ngr.

Op. 160. Vom Pagen und der Königsstocher. Vier Balladen von E. Geibel für Solistimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 6 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Singst. 3 Thlr. Chorst. einzeln à 3 Ngr.

Op. 142. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] [Frau Lucia Frege gewidmet.] 25/8 Ngr.

- Nr. 1. Trost im Gesang: Der Wanderer, dem verschwunden so Sonn' aus Mondenlichte von *Justina Kermer*. 7/8 Ngr.
- 2. »Lehr deine Wang' an meine Wang', v. *H. Heine*. 3 Ngr.
- 3. Mädchenschwermuth: »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?» Unbekannter Dichter. 3 Ngr.
- 4. »Mein Wagen rollet langsam» von *H. Heine*. 7/8 Ngr.

Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ballade von L. Ubiand, bearbeitet von B. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 4 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 144. Neujahrslied von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 10 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

Op. 147. Messe für 4stimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 35 Ngr. Orchesterstimmen 6 Thlr. Chorstimmen à 12/8 Ngr.

Op. 149. Requiem für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Ausz. 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 15 Ngr. Clavier-Ausz. zu vier Händen von F. L. Schubert. 4 Thlr. 35 Ngr. **Scherzo und Presto passionato** für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.]

- Nr. 1. Scherzo. 15 Ngr.
- 2. Presto. 1 Thlr.

[29] Für Männer-Gesangvereine.

Verlag von Joh. Gross in Innsbruck.

M. Nagiller.

Mignon. »Kennst du das Land» aus Wilhelm Meister von Goethe. Männer-Chor. Op. 41. 2. Auflage. Pr. 4 Thlr. 10 Ngr. Die Stimmen apart 25 Ngr.

Seld uns! Gedicht von E. Geibel. Männer-Chor. Op. 49. Preis 10 Ngr. Die 4 Stimmen apart 10 Ngr.

[30] Verlag

von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Scholz, Bernh., Op. 15. **Ouverture** zu Goethe's Iphigenia auf Tauris für grosses Orchester. Partitur 1/2 Thlr. Orchesterstimmen compl. 3 Thlr.

— Op. 21. **Im Freien.** Concertstück in Form einer Ouverture für Orchester. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 16 Ngr. Vierteljährliche Prämum. 1 Thlr. 10 Ngr. Auswärtig: Die gedruckten Preiszettel oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. Februar 1867.

Nr. 6.

II. Jahrgang.

Inhalt: S. Bach'sche Werke in neuen Ausgaben. — Rezensionen (Schriften über Musik). — Ueber den Eindruck eines Musikwerks auf Lateiner. — Berichte aus Wien, Bremen und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen: Aus Briefen von Dr. M. Hauptmann. Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

S. Bach'sche Werke in neuen Ausgaben.

E. K. Alt-neue Bachiana werden uns jetzt in reichlicher Auswahl dargeboten. Wir entnehmen daraus mit Freuden das wachsende Bedürfnis der Dürstenden nach classischen Werken, die sowohl vergangen als zukünftig, weil ewig gegenwärtig sind, und daher über dem Zeitgeschwätz der Parteien stehen — denn wenn sie nicht gekauft würden, so würde der industrielle Musikhandel sich wohl hüten sie zu vervielfältigen. Man darf sich freuen, dass auf diesem Bereich doch eine Art Uebereinstimmung der vielsinnigen Deutschen stattfindet; reichen sich aber an diesem Grabe die Reactionärs und die Fortschrittler, oder die Classiker und Zukünftigen die Hand, so fragt wohl der zweifelenthüßige Kritiker, ob das beiderseits gleich, ob es heiderseits ehrlich gemeint sei. Wir glauben, dass — abgerechnet die Heuchler, Nachsprecher und Majoritäts-Mitläufer — doch ein gut Theil ehrlicher Leute übrig bleiben, die eben deshalb dem Bachcultus buldigen, weil Bach ist, was über den Parteien steht: ein reiner Künstler, d. h. ein solcher, dem die Kunst das wahre Centrum des Lebens ist, angeboren und erworben und mit sitzlicher Kraft verwaltet, — daher es unpassend ist, ihn vorzugsweise den heiligen, kirchlichen oder contrapunktischen Meister zu nennen. Er stand inmitten des weltgeistlichen Zeitalters, an der Scheide des kirchlichen und weltlichen, ist von den Wirkungen beider durchzogen, fasst sie aber in das Centrum der absoluten Kunst zusammen. Wie das zugegangen, wie er mit Nothwendigkeit also werden und seine »Missions erfüllen musste — das überlassen wir den speculativen Propheten zu beweisen, während wir uns erfreuen, den Spuren seines sonderlichen Genius nachzugehen, die nicht in dem Stereoscop der Nothwendigkeit verzeichnet stehen: das sind seine pietistischen Grundlagen und sein darüber hinaus dringendes weltliches Trachten. — Wenn C. H. Bitter den Pietismus für ein Schimpfwort halt und seinen Liebhaber vor solcher Schande bewahren will, wenn andere den feierlich-ernsten Grundton der meisten

II.

Bachiana ohne weiteres für rein kirchlich ausgeben: so findet dagegen der Unbefangene in den Haupt- und Kernwerken des Meisters vielmehr offenbare Zeugnisse des weltgeistlichen absoluten Künstlerthums bald einseitig herrschend, bald andern Ideengehalt dienstbar, zum Beweis, dass dieser Künstler mit andern Maass zu messen ist, als mit der Formel eines Berliner Nonnotts.

Genug hiervon. Die Wirkung auf unsere Zeit ist eine reinigende, erhebende; wie sie sich geltend macht, das giebt sich kund in den wiederholten Ausgaben, von denen wir nur zu fürchten haben, dass sie über das Bedürfnis hinaus wachsen. Wir haben Arrangements vielerlei: geistreiche, instructive, bequeme u. s. w. Jedem das Seine! Uns scheint, nächst den Originalen — also Partituren und kritisch-historischen Editionen — wäre kein Bedürfnis durchschlagender, als bequeme und übersichtliche, namentlich solche Clavierauszüge wie der Breitkopf und Härtel'sche des Matthäus. Am meisten entbehrlich scheinen uns die instructiven, welche den Altmeister auf das Streckthet der Fingersetzung und der expressiven Dynamik zu rechtlegen, feilen und hämmern — freilich bleibt er dabei immer derselbe, falls ihm nicht ein Glied ausgerissen oder ein Ueberbein angefügt wird. — Zu diesen und ähnlichen Beobachtungen geben die neuesten Lieferungen Anlass, welche aus Peters' und Rieter-Biedermann's Verlag so tröstlich überraschend zwischen die Kriegs- und Weihnachtszeit hinein fallen.

1. Concert in A-moll für vier Claviere, mit Quartettbegleitung, von Bach nach einem Vivaldischen Griegenquartett bearbeitet (Peters' Bureau de Musique — Oeuvres compl. Livr. 24. 1¼ Thlr.), herausgegeben von F. A. Roitzsch nach einem Manuscript aus Griepenkerl's Nachlass. — Sehr erfreulich, weil ungeächmt aus dem Original wiedergegeben. Aus dem klaren fast nüchternen Thema:





erwacht ein köstlich mannigfaltiger Satz, wo die Geigen- und Clavierstimmen hin und wider reden und mit Witz und Laune, bescheidenen Figuren, sparsamer Modulation und geistreicher Rhythmik überraschen, während ausserliche Effectkünste fast absichtlich vermieden sind. Weder Tempo, noch *f* und *p* ist verzeichnet und doch — wer könnte fehlreifen oder missverstehen? Schon der Rhythmuswechsel im Thema (s. B. S. 3, 2—5, 4), das *per arsin et thesin* sich ablöst, ist interessant und doch nicht beunruhigend, weil immer das Gefühl der ganzen Periode erhalten bleibt. Die Modulation, bei dem dreimal wiederholten Thema zu Anfang doch im Diatonen verweilend, verliert sich nicht weiter als zur Dominante und Parallele, chromatische Zeichen sind so spärlich, dass es zum Erbarmen ist — und doch in jeder Zeile eigenes Leben, forttreibende Kraft! Dennoch möchten auch redliche Bachfreunde bei diesem Satze, der nicht so reich melodisch ist wie andere Instrumentalsätze des Meisters, nicht so erwarren wie bei dem zweiten Satze (*Largo*), einer elegisch gemütlichen Recitation, und bei dem dritten, einem geistreich muntern *Presto*. Die innerlich effectvolle Behandlung der Instrumente ersetzt das, was anders dynamische Zeichen, doch nur unvollkommen leisten. Auch wer bei diesem Quadruplum nicht so erregt wird wie bei vielen andern mehrbekanntem Sätzen, wird jedenfalls viel daraus lernen, besonders die Weitsichtigkeit der rhythmisch-harmonischen Anlage.

2. Grössern Reichtum bietet das Heft *Compositions pour le Clavecin seul* (Peters' Bureau de Musique — *Oeuvres Serie 1. Cah. 3*), herausgegeben von Czerny, Griepenkerl und Roitzsch; elf Nummern, die vordieser Ausgabe noch nicht gedruckt waren, aber, wie die Vorrede meldet, nach besten Quellen hergestellt sind. Es sind darunter drei sogenannte Sonaten, drei Suiten, ausserdem Präludien und Fugen. Die Sonaten nähern sich theilweis der Suitenform, sind aber freier gestaltet. — Von grosser Schönheit ist die zweite Sonate, wo auf ein prächtiges Präludium eine kecke Fuge folgt mit recht volkstümlichem Thema. — Alles einzelne mit Worten umschreiben, würde nichts helfen; heben wir also heraus, was besonders auffällt: das schwärmerische, vielleicht dem Sohn Emanuel vorbildliche *Adagio*, Sonate 3 S. 24 — dann die sonderbar anmuthende Fuge Sonate 4 S. 42, mild liedförmig angelegt, darauf mit Scalenfiguren umweht,* endlich in zarttübender Liedhaftigkeit schliessend, mit Anklang an das wehmüthige Melisma:



* An zwei Stellen — die wir dem Kenner nicht zu zeigen brauchen — findet sich neben matterer Modulation auch eine Stimmführung, die für Bach fast lahm klingt und uns einen Augenblick stutzig machte, ob das authentisch sei, ob es Bachisch klinge.

welches im Fmoll-Präludium des wohltemp. Claviers und in manchem Mozart'schen Instrumentalsatz so sonderbar zu Herzen geht — ferner eine ungewöhnlich construirte Fuge in H-moll S. 48, die nach der ersten Durchführung sich aufs freieste in Seitengängen ergeht, innerhalb der folgenden 32 Notenzeilen nur sechsmal das Thema berührend, eine Phantasiefuge *con alcune license!* — In der Courante der Suite Nr. 7 S. 64 ist der rhythmische Wechsel von $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ kecker und klarer herausgestellt als in ähnlichen andern, die denselben Wechsel gewöhnlich am Schlusstakt zeigen. — Von süssem Reiz ist endlich das selbständige Präludium Nr. III, welches den Schluss des Bandes bildet, — welchen ganzen Band wir den rechten Clavierpielern, den Freunden des Meisters, die nach wahrhaft neuem dürsten, dringend an's Herz legen. Die Redactionszusätze: Fingersatz, Tempo und Dynamik — sind mit Bescheidenheit angebracht und stieren den Inhalt nicht; dennoch ziehen wir auch die antike Nacktheit, gleichwie sie die grosse Ausgabe der Bachgesellschaft und die vier Bände von Chrysander's Redaction wiederbringen, an unserm Theile zum Hausegebrauch vor. Wir wollen darum die neueren Dynamiker nicht schelten. Manchem Spieler ist der verzeichnete Fingersatz willkommen; einen besondern Reiz hilden auch die metronomischen Versuche von Czerny und Griepenkerl, indem sie theils die heutige Auffassung gleichsam historisch abzeichnen, theils zu geistreichen Vergleichen und Streitigkeiten Anlass geben — wo denn wir und unsere Freunde mit der modernen Messung zwar grossentheils übereinstimmen, bei einzelem aber doch rebellisch widersprechen, z. B. der köstlichen Fmoll-Fuge, wohltemp. Clavier $\frac{3}{4}$, welche von Czerny und Cl. Schumann wehmüthig langsam, von Mosewius und einer kräftigen Minorität dagegen als dämonisch bewegliches zuckendes Bild verstanden ward — zum Zeichen, dass auch das objectivste subjectiv schwanken kann, freilich ein bei S. Bach siemlich seltener Fall.

3. Die drei Sonaten für Clavier und Gambe, mit Applicatur und Dynamik für's Cello von Fr. Grützmacher hergestellt (Peters' Bureau de Musique — *Oeuvres de B., Serie 4 Cah. 2. 2 $\frac{1}{2}$ Thlr.*) sind die im 9. Bande der Bachgesellschaft zuerst nach langer Zeit wieder erweckten; der buchstäbliche Wiederabdruck wird den Nichtbesitzern jener Ausgabe angenehm sein und scheint in soweit einem Bedürfniss entgegenzukommen; die dynamischen oder technisch erleichternden Zusätze sind nicht störend, weil das Original erhalten bleibt. Möchten nur unsere Cellisten an diesem trefflichen Werk — gleichwie an den *Six Solos pour Violoncelle seul* — lernen und erleben, was edle wahrhafte Virtuosität ist, und wie der alte Herr schon gar viele Künste besitzen und gelehrt hat, die den neuesten nun scheinen, ja die nach 100 Jahren doch neuer sind als das neueste von heute!

4. Das zweite Violin-Concert in E-dur ist mit Clavierbegleitung bearbeitet von Ferd. David (J. Rieter-Biedermann. $\frac{1}{2}$ Thlr.), in ähnlicher Weise wie die letzt-

genannt mit modernen Hilfsmitteln versehen. Beide Verleger wetteifern in Eleganz und Schönheit der äussern Herstellung. — Den Liebhabern aber, die sich an diese inhaltreichen Werke heran wagen, wünschen wir, dass sie das lieb zu habende auch liebgewinnen, und nicht die scheinbare Einförmigkeit zum Vorwand nehmen, um die wirkliche Monotonie der Kleinmeister vorzuziehen.

5. Choralgesänge und geistliche Arieu, zum erstenmal unverändert nach authentischen Quellen mit ihren ursprünglichen Texten und kunsthistorischen Nachweisungen herausgegeben von Ludwig Erk. Leipzig, C. F. Peters. I. Theil 1850. II. Theil 1865. à 3 Thlr. Querquart. — Eine schön hergestellte Ausgabe zum Studium und Genuss, welche nach den ältesten Drucken von 1765, 69, 86, 87, und nach den Becker'schen Ausgaben von 1831, 32, 43 nicht bloss eine Erneuerung sein, sondern die aus den Quellen erhobene Urgestalt wiederbringen will, und ausserdem eine ansehnliche Zahl neuer, d. h. in den bisherigen Sammlungen nicht vorhandlicher Choralgesänge — 53 unter den 319 Nummern — mittheilt.

Bezüglich der Herstellung aus den Quellen bemerkt die Vorrede des ersten Theils, dass alle bisherigen Ausgaben sich in einem Zustande gähnlicher Verwahrlosung und Verwilderung befinden — weil es den ersten Herausgebern C. P. E. Bach und J. P. Kirnberger weniger darum zu thun gewesen, die Choräle und Arien in möglichst originalgetreuer Lesart, als vielmehr nur so wieder zu geben, um daraus ein Buch für den Gebrauch auf der Orgel oder dem Clavier nach dem damaligen Zuschnitt zu veröffentlichen — während doch diese Sätze von Bach nur zum Gesang bestimmt gewesen und meist irgend einem Motett oder Oratorium zugehört. — Allerdings ein Uebelstand, dem die wissenschaftliche Kritik abzuhelfen Beruf hat! nur dürfte man jene wackern Schüler des alten Sebastian nicht schlimmer darum schelten, als das gesammte Zeitalter, das mitten in dem Sturm und Drang der Jugend ganz andere Ziele verfolgte, als vor dem jüngsten Gericht der Kritik zu bestehen. Es ist auch Händel's Oratorien ähnlich ergangen. Wir wollen den ballhornischen Verschönerungen, die sich von A. Hiller bis Frhn. v. Mosel erstrecken, wahrlich nicht das Wort reden, wenn wir dennoch meinen, es sei entschuldbar im Kritischen schwach zu sein, wo es frische That gilt. — Rühmen wir den Fleiss der heutigen philologischen Kritik, der unserer gesammten Kunstwissenschaft zu gute kommt, so stimmen wir doch keineswegs denen bei, die nun erst ein liebevolles Erkennen und Verstehen möglich achten, was bei jenen unter aller Kritik stehenden Ausgaben unmöglich gewesen sei. Nicht also! Wir erinnern uns noch, wie wir in der Jugend jenes übel gedruckte Zeune'sche Nibelungenlied in Duodex, das damals der alten Sagen Eingang im Volk schaffte, mit Wonne durchlesen und verschlangen: die kritischen Ausgaben von Lachmann bis Zarncke haben uns klüger gemacht, aber den That- und Lebensgehalt des Gedichtes in unserer Seele nicht ver-

ändert, eben so wenig wie Homer den unkritischen Alten unverstanden blieb, ehe Wolf und Bekker ihn gesäubert. Wo käme denn die Begeisterung der Alten her, wenn sie hätten auf die Kritik des 19. Jahrhunderts warten sollen? Die echte Liebe zu Bach und Händel ist Ursache, nicht Folge der heutigen Kritik.

Unsere Herzenserleichterung über die Bedeutung der Kritik trifft nicht sowohl unsern Herausgeber, als die Annassungen der Hyperkritik; gehen wir nunmehr leichteren Muths zur Betrachtung des hier geleisteten fort. Becker's Ausgabe von 1831 muss am meisten erhalten, weil sie die heut geläufigste ist: zu seiner Entschuldigung dient, dass er sie nur mit Vorrede versehen, nicht eigentlich zum Druck befördert, welches geheimnisvolle Wort wir nicht verstehen, aber eben deshalb ihn in Schutz nehmen, wo ihm zu viel geschieht. Erk's Vorrede IV³, 7 nennt unter den »jämmerlich verunstalteten« auch Becker 337: wir aber vernissen das bessere Gegenbild bei Erk, wo es erwartet werden musste, nämlich Erk 277, 278, 279. — Und Becker's 362, das in denselben Tadel mitbegriffene, ist durch Becker in nichts verunstaltet, als darin, dass er den Spielbass weglässt (welchen Erk bringt), weil er nichts anderes sagt als der Singbass. — Auch uns sind Becker's Schwächen wohlbekannt; die Flüchtigkeit seiner Redaction heukundet sich u. a. darin, dass 10 Tonsätze an verschiedenen Stellen buchstäblich wiederholt abgedruckt, ausserdem auch manche Druckfehler übersehen sind; dessungeachtet war die Arbeit damals willkommen, ist auch tüchtigen Kunstfreunden erbaulich gewesen, hat obendrein einen grossen Theil der Tonsätze mit Erk ganz gleich: so dürfte man mindestens bescheidener über ihn urtheilen — eine Milde, die auch dem edlen Winterfeld zu gewähren ist, da die von der exacten Kritik hart mitgenommenen Beispiele seines Evangelischen Kirchengesangs grossentheils buchstäblich übereinstimmen mit der prächtig hergestellten neueren Ausgabe von Teschner.

Dankbar erkennen wir trotz dieser Ausstellungen, was Erk in der vorliegenden Ausgabe neues und fruchtbares geleistet hat, nämlich (Vorrede I. Theil IV—VII): 1. Den genauen Nachweis der Quellen; 2. die originale Text-Unterlage; 3. den Nachweis der Lieder, aus denen die Text-Strophen entlehnt sind; 4. die Nachweisung der Autorschaft sowohl der Melodien als der Texte — ausserdem die mehrfachen Register der üblichen Namen und Parallelen der Melodien, der Instrumentalbegleitungen etc., endlich auch die passende Auswahl wirklich classischer und erbaulicher Sätze. — Wohlthuend sind auch die Erörterungen der zweiten Vorrede (von 1865), die Anerkennung des Guten, was C. F. Becker wirklich geleistet hat, nebst anderen Rechtfertigungen, die der geneigte Leser selbst ansehen wolle. Damit sei die werthvolle Arbeit, welche überdies durch schönen und correcten Druck sich auszeichnet, bestens empfohlen.

Recensionen.

Schriften über Musik.

Dr. Fr. Lorenz. W. A. Mozarts's Claviercomponist. Breslau, Leuckart 1866.

H. D. Der Verfasser dieser Broschüre, der seine grosse und warme Verehrung für Mozart auch schon in früheren Aufsätzen an den Tag gelegt hat (man vergl. Deutsche Musikzeitung III S. 165 «Ueber Mozart's Messen» u. s.), hat sich zum Ziele gesetzt, die unglückseligen Urtheile, welche man etwa über einzelne Gattungen Mozart'scher Claviermusik, wenn man sie mit Werken anderer Componisten vergleicht, kassiren könnte, auf ihr richtiges Maass zurückzuführen und die Gesichtspunkte, die überhaupt für eine richtige Würdigung der Mozart'schen Claviermusik leitend sein müssen, darzulegen. Er schickt seiner Erörterung eine Einleitung voraus, welche ungefähr die Hälfte seiner Schrift bildet, und worin er über Mozart's Talent und Entwicklung, sein Leben und seine Schicksale in Wien, seinen menschlichen und künstlerischen Charakter auf Grund namentlich von O. Jahn's Biographie handelt. Er kommt hier auf die Gründe, aus denen Mozart's Wirken hauptsächlich an Bühne und Concertsaal geknüpft war, und hierdurch auf sein Clavier-spiel und seine Claviercompositionen. Das erstere charakterisirt er treffend und bringt in einer Anmerkung über das von Mozart gebrauchte Clavier interessante Notizen; bei Gelegenheit seines Improvisirens bringt er über Beethoven's und Haydn's Clavierspiel ebenfalls ein paar hübsche Züge. Im ganzen aber darf man sagen, dass die Einleitung im Verhältnis zum übrigen zu ausgedehnt ist, zumal da sie speciell über Mozart nichts enthält, worüber man sich nicht bei Jahn vollständig unterrichten könnte.

Seine Grundanschauung über Mozart's Werke, woraus sich auch die richtige Benrtheilung seiner Clavierwerke, bei denen vorzugsweise jene Ungleichartigkeit nach ihrem künstlerischen Werthe hervortritt, ergeben soll, spricht er S. 30 dahin aus, dass man bei ihnen, zum sie gerecht zu beurtheilen, vor allem andern erst forschen und untersuchen müsse, ob er sie zu bestimmten gelegentlichen Zwecken, für gewisse Personen, oder so geschrieben habe, wie sie ihm von seinem Genius eingegeben worden; wie sie den Idealen, die ihm in den verschiedenen Zweigen seiner Kunst vorgeschwebt, entsprechend gewesen sind. Diesen Gedanken wird man im allgemeinen als richtig zugeben, nur aber bemerken dürfen, dass derselbe keineswegs neu ist; er ist, kürzer gefasst, der, dass man bei der Benrtheilung jedes Kunstwerks die Veranlassung desselben kennen und in Anschlag bringen müsse, und nach diesem Grundsatz verfährt doch jeder vernünftige Kritiker. In einer Hinsicht möchten wir sogar Anstand nehmen, obigen Grundgedanken des Verfassers allzu strict durchzuführen: man darf nämlich keineswegs als notwendig annehmen, dass jedes für eine bestimmte Gelegenheit compositirte Werk notwendig unter dem Niveau der aus freier Inspiration hervorgegangenen stehen müsse; wir meinen, Mozart selbst hat in seinen Opern und seinem Requiem den Beweis geliefert, dass auch bestimmte Gelegenheiten und Bestellungen im Stande waren, seine ganze künstlerische Natur in Bewegung zu setzen und zu inspiriren. Doch lassen wir das bei Seite: es kommt bei jenem im allgemeinen richtigen und gewiss allgemein beobachteten Grundsatz vor allem auf seine Anwendung im einzelnen an, und wir haben zu fragen, wie denn nun der Verfasser Mozart's Clavierwerke nach diesen beiden Kategorien vertheilt. Und zwar schreibt er die meisten seiner zwei- und vierhändigen Claviersachen, da sie durchgängig für Unterrichtszwecke u. dgl. geschrieben sind, dem ersten Genre zu; als Maassstab für den wahren Mozart dient ihm hier namentlich die Phantasie mit der Sonate in C-moll, der sich noch vier Sonaten, das II moll-Adagio,

das A moll-Rondo und einige Adagios der übrigen anschliessen. Richtig zählt er auch die Stücke in gebundener Schreibart und in Bach'schem Stile hieher. Mit Recht stellt er die Sonaten für Clavier und Violine sehr hoch und macht hier auf manches in den Veranlassungen derselben tiegende und gewisse Eigenthümlichkeiten erklärende recht gut aufmerksam; er zeigt eben überall, dass er sowohl Mozart's Werke gut kennt, als seinen Jahn aufmerksam gelesen hat. In seinen Enthusiasmus über die Clavierquartette und das Clavierquintett will ebenfalls jeder gern einstimmen, und nur nicht recht begreifen, warum zur Erklärung der Schönheiten des letzteren Helmholtz und die Theorie der Luftvibrationen herbeigezogen werden mussten. Die Claviertrios können indessen entschieden bei dem Verfasser zu kurz, denn mochten sie auch einer bestimmten Veranlassung ihre Entstehung verdanken, so möchten wir sie doch den Duos jedenfalls gleich, einzelnes (so das E-dur, vielleicht auch das B-dur) aber über dieselben setzen; auch ist nicht richtig, dass in ihnen die begleitenden Stimmen, wie der Verfasser sagt, nur den untersten Stufen primitiver Virtuosität anbequem sind; jeder, der die Trios kennt, weiss, dass sie wenigstens einen sehr geübten Violinspieler erfordern. Richtig und bereits früher gesagt ist dann endlich, dass unter Mozart's Clavierwerken den Concerten die erste Stelle gebühre; natürlich werden sich auch unter diesen, je nach der Veranlassung, dem jedesmaligen Publicum u. s. w. Unterschiede ergeben, die der Verfasser dann im einzelnen zu bestimmen versucht; aber gerade hier musste er sich doch bewuszt werden, dass sein Grundgedanke hier eine gewisse Modification erlaide, indem Werke, die sümmtlich für ganz bestimmte Veranlassungen geschrieben sind, zu den vorzüglichsten des Meisters gehören.

Dieser Erörterung über Mozart's Clavierwerke fügt der Verfasser noch einige Betrachtungen bei, worin er ihn mit andern gleichzeitigen und spätern Künstlern vergleicht; er versucht hier eine Parallele zwischen Mozart und Rapsiel einerseits und Beethoven und Michelangelo andererseits, wendet sich dann aber namentlich mit einigen Worten zu Beethoven's Claviercompositionen, in denen er den Beweis führt, dass ihm die ausschliessliche Begeisterung für Mozart das klare Urtheil über Beethoven getrübt hat; denn dass schon in Beethoven's zweiter Periode einzelne Werke «von einem plötzlichen Raptus den Beigeschmack tragen,» in denen der letzten aber «für jeden, der gesunde Ohren habes, das krankhafte Element völlig hervorgetreten sei, dass hier die Formen in's unbegrenzte zerfliessen, dass die Melodie von der Polyphonie ganz verdrängt werde, dass der Meister einem Streben nach Effect verfallen, dass die neunte Symphonie, gleich Michelangelo's jüngstem Gerichte, eine stotal verfehlte, manirirte Kunstschöpfung sei — das sind doch Aussprüche, die nur aus völlig einseitigem und mangelhaft geschultem Blick und Urtheil hervorgehen. Und eine solche Uebung des Blicks wäre dem Verfasser in jeder Beziehung zu wünschen; sie würde ihn vor jenen unbestimmten Bildern und blos enthusiastischen Aeusserungen schützen, die auch bei Besprechung des Inhalts der Mozart'schen Werke vorherrschen; sie würde ihn auch gegen die nachbeethoven'sche Claviermusik gerechter machen und ihn nicht gleich, wie es wenigstens scheint, nach Beethoven den Verfall derselben datiren lassen.

Ahgesehen von diesen verfehlten Schlussbetrachtungen dürfen wir das über Mozart gesagte immerhin als einen anregenden kleinen Beitrag zur Beurtheilung bezeichnen. Sicherlich wäre über Mozart als Claviercomponist, über seine Stellung zu seinen Vorgängern, über seine Technik und Formbehandlung noch vieles zu sagen, was Mancher erwartet haben mag, als er die Schrift zur Hand nahm; derselbe wird aber auch diese lebendig (nur zuweilen etwas manirirt) geschrieben eben

Betrachtungen, wenn nicht als wesentliche Bereicherung seiner Kenntniss, doch immer als anregenden Stoff zum Nachdenken betrachten und hinnehmen.

Ueber den Eindruck eines Musikwerks auf den „Laien“.

An Herrn E. R.

Ihre in Nr. 51 des vor. Jahrgs. dieser Ztg. enthaltene offene Zoschrift habe ich erhalten und mit Interesse gelesen. Es ist allerdings schade, dass wir damals in dem von Ihnen bezeichneten Zirkel nicht näher auf das Thema eingehen konnten. Sie würden mich dann wenigstens keiner — Albernheit geziehen und mir u. a. nicht vorgeworfen haben, ich wolle als Laie ein Musikwerk eines bedeutenden Meisters nach einmaligem Hören beurtheilen, oder ich hätte überhaupt mit der Miene des Kenners davon gesprochen. Bin ich doch immer ärgerlich, wenn Leute, von denen ich weiss, dass sie in der Musik ungewandert sind, über diese Kunst urtheilen, wobei doch immer nur ästhetische, zumeist unverständliche Phrasen zu Tage kommen, und wobei in das eigentlich künstlerische oder technische nicht eingegangen werden kann.

Dagegen muss ich Ihnen, sonst viel richtiges enthaltenden Aeusserungen gegenüber eine Behauptung aufrecht halten: die, dass auch der Laie ein Recht hat, über den Eindruck, den er von einem Musikwerk erhalten hat, zu reden, ihn als einen günstigen oder ungünstigen, bedeutenden oder schwachen zu bezeichnen. Wenn die Musik nicht etwa bloss für die Musiker besteht, wenn sie vielmehr bestimmt ist, jedem, der sonst Empfänglichkeit besitzt und in der Welt und den Künsten nicht geradezu ein Neuling ist, Freude, Genuss und lebendige Anregung zu erneuertem Genuss zu bereiten, so darf sie auch jener Eigenschaften sich nicht ganz begeben, die einem Kunstwerk auch auf solche Hörer Wirkung verleihen, die nicht „Musiker“ sind. Lauscht doch ein Auditorium von vielen hundert, ja oft mehreren tausend Köpfen mit Wonne und Andacht den Klängen einer Mozartschen Oper, einer Mozartschen, Haydn'schen oder Beethovenschen Symphonie, einem Händelschen Oratorium, selbst einer Bach'schen Passion. Und von solch einem Auditorium lässt sich doch kaum annehmen, dass auch nur ein irgend unmaßhafter Theil desselben den „Kennern“ zugehört. Dennoch ist die Wirkung da, sie spricht sich oft genug in brausendem Jubel oder merkwürdigem Ergriffensein aus. Nun werden Sie mir gewiss nicht bestreiten, dass die Werke auch der grössten Meister nicht alle gleich wirkungsvoll sind; manche derselben scheinen weniger aus Inspiration, als aus der lieb gewordenen Gewohnheit der Arbeit und des Schaffens hervorgegangen; andere wieder prägen die Individualität des Musikers in so scharfer Weise aus, nehmen so wenig Rücksicht auf die Durchschnittsbildung der Mehrheit, dass sie wohl grossen Werth für den Musiker haben können, der sie versteht und den ganzen Meister kennt, aber dem einfachen Musikliebhaber wie ein Buch mit sieben Siegeln erscheinen. Warum sollte dieser in solchem Falle nicht sagen dürfen, das Werk habe ihm keinen Eindruck gemacht, er habe wohl schöne Stellen darin bemerkt, aber das Ganze sei ihm unverständlich geblieben? Würden Sie einen erbeuchten Enthusiasmus für den Namen des Componisten jener Offenherzigkeit vorziehen?

Wir Laien sind zum mindesten nicht schuld daran, wenn in Ihrer Kunst nach der populären Epoche eines Haydn und Mozart eine Epoche folgte, wo die Subjectivität alles ist, wo daher die Ansprüche an den Hörer, an seine Fähigkeit und sein Verständniss derart in die Höhe geschraubt worden sind, dass er sich nicht selten vorkommt wie einer, dem zugemuthet wird, eine Wirkung von einer Rede in indischer oder arabischer

Sprache zu verspüren, die ja sehr schön sein mag, die er aber leider nicht versteht. Die Musiker scheinen mir am öftesten geneigt, sich in ihrer Kunst zu überheben und alle jene mit souveräner Verachtung zu behandeln, die ihrem Tiefwinn, ihrer Originalität, ihren „Künsten“ nicht zugleich mit offenen Armen entgegen kommen. Die armen Menschenkinder, die nach Erquickung, Freude und Erhebung durch die Kunst lechzen, sollen, so meinen jene wohl, auch recht hartes Brod (das gewiss recht nährend sein kann) mit demselben Behagen geniessen, wie etwa süsse Früchte und Kuchen! Verzeihen Sie mir den prosaischen Vergleich, aber denken Sie doch einmal nach, ob nicht etwas wahres in ihm liegt. Ist denn nicht alle Kunst erst dann die rechte Kunst, wenn alles so leicht und natürlich scheint, als wär's eben keine Kunst? und ist denn der Nutzen für den Künstler gar so gross, wenn er an das Verständniss nur einiger wenigen appellirt, die ihn verstehen können, — erreicht er damit das Ziel, das die Vorsehung ihm steckte, die ihm das Talent gab? — Ihr Musiker wohl doch uns Laien auch recht gern als Zuhörer gefallen lassen, sei's um Eures leiblichen Lebens, sei's um der Befriedigung eures Ehrgeizes willen. Nun, dann macht doch auch, dass wir eure Kunst geniessen können, dass sie wenigstens so weit verständlich sei, um sich ihrer zu erfreuen, wenn wir sie auch nicht eigentlich „verstehen“, d. h. fachmässig beurtheilen können; und habt wenigstens Nachsicht mit unserer Schwäche, wenn wir nicht sofort in Enthusiasmus gerathen bei Werken, die ihr mit Recht, vom Standpunkte der Kunst, sehr hoch stellen mögt, die aber so hoch in Wolken sich erheben, oder so unklar in der Form sind, dass wir mit unserer geringen Kraft nicht zu folgen vermögen. A. B.

Schlusswort der Redaction.

Wir haben beide Theile sprechen lassen und glauben zuzusetzen zu dürfen, dass jeder von seinem Standpunkte richtiges vorgebracht hat. Sollten wir unsere eigene Meinung aussprechen, so würden wir sagen: Die Kunst, weiche bestimmt ist, den Menschen, nicht bloss den Fachleuten, Genuss und Erhebung zu verschaffen, darf allerdings nicht in die niedere Welt herabsteigen, und sich den leichtsinnigen Gelüsten der grossen Menge und namentlich einem durch altzüssige Reize verwöhnten und verderbten Geschmack fügen; sie muss oder soll sich in den reinen Höhen halten, in den Höhen der Kraft, der Freiheit, der Schönheit, selbst der hohen Leidenschaften und des grossen Pathos. Das Volk, dem diese Kunst zum Genuss, zur Luterung und Erhebung dienen soll, darf aber auch die Mühe nicht scheuen, in diese Höhen hinaufzuklimmen, es muss einige Selbstthätigkeit mitbringen, damit es die Höhe und Freiheit der wahren Kunst begreifen lerne. Dazu aber müssen ihm freilich vor allem die Lehrer und ausübenden Künstler helfen, die nur leider oft selber zu bequem und zu — eitel sind. Um des schönen Applauses willen liegen sie es nicht selten, ihrem Publicum nur das vorzuspielen, was es bereits in sich aufgenommen hat, was ihm gar keine Mühe mehr macht; dadurch vermehren sie die Bequemlichkeit der Laien, dieses grosse Hinderniss ihrer Einführung in den Parnass, Austatt ein Werk, das sie als bedeutend ansehen müssen, wenn es das erstmal nicht gleich aussprechen wollte, sofort zum zweiten, drittenmal etc. vorzuführen, lassen sie es liegen und bestätigen damit indirect die vorgefasste Meinung derer, die ein wirkliches Urtheil nicht haben können. Ein rechter Künstler, Dirigent etc. wird in seinem Kreise Streitigkeiten wie die obigen gar nicht aufkommen lassen, er wird selber eine imponierende Höhe einnehmen, und sein Auditorium zu sich und zur hohen Kunst heraufziehen; dieses aber wird sich das sehr gern gefallen lassen, und endlich dankbar dafür sein.

Berichte.

Wien. × Die Philharmoniker brachten in ihrem vierten Concert als Novität Hiller's Symphonie in E-moll (Op. 47) mit dem Motto des Geibel'schen Refrains: «Es muss doch Frühling werden.» Die Composition trug einen sogenannten Ehrerwerb davon. Am besten wirkte der etwas lang gedehnte, aber energisch und geistreich durchgeführte erste Satz, und des darauf folgende breit und melodisch gebildete Adagio; das Scherzo bewegt sich denn doch zu aufläufig in der Weise des Sommerschrautramms, und der Schlusssatz ist wohl der Erfindung und Durchföhrung nach der schwächste von den vier Sätzen. Die «Hebriden-Ouverture, Mozart's siebenstimmige Sereade für Blasinstrumente in B (Nr. 361 bei Köchel), von welcher jedoch nur vier Sätze gespielt wurden, und die Sopra-Arie (in F-dur) aus Händel's «Acis und Galatea», von Fri. Murr's ausdrucksvoll gesungen, bildeten den übrigen Theil des Programms.

Im Dilettanten-Orchesterverein trug Herr Schlegel-Schumann's A-moll-Concert für Cello vor, eine in Wien noch nicht öffentlich gespielte Composition, die nun in dem letzten philharmonischen Concert ebenfalls zur Ausführung gelangen soll. Das Concert fand im allgemeinen eine laue Aufnahme und fesselte wohl nur jene Zuhörer, die sich auch mit den Werken Schumann's aus dessen letzter Zeit vertraut zu machen wussten. Auch das Adur-Clavierconcert von Mozart, von Fri. Assmeyer vorgetragen, vermochte die Zuhörer nicht zu erwärmen. Den Gipspunkt der von Heissler geleiteten Production bildete die früher erwähnte Arie aus Händel's Schaferspiel, von Fri. Murr's gesungen.

Im Quartett Hellmesberger bei der Stelle des ausgeschiedenen Secundarius Hofmann der junge Künstler und Solist Hellmesberger's, Dr. August Krenczowits die zweite Violine übernommen, und verspricht ein tüchtiger Ersatzmann seines Vorgängers zu sein. In der vierten Quartett-Production spielte eine junge Pianistin, Gabriele Joel, den Clavierpart der Beethoven'schen Kreuzersonate mit technischer Gewandtheit, aber stellenweise mit etwas ungestümem Ausdruck. Dagegen hob sich die Leistung des jungen Pasionisten Joseph Rubinstein (Sohn des Prof. Dachs), der in der fünften Solisten-Kreuzer'sche Es-Trio spielte, weit über das gewöhnliche, und fast lebhafteste Aberg.

Die Singacademie versuchte es ebenfalls mit einem Concert von kleinem Zuschnitt, welches sie unter Leitung des Chormeisters Weinmann in dem prächtigen Saal des academischen Gymnasiums veranstaltete. Der gemischte Chor bestand etwa aus 40-50 Mitwählern, und das Gebirge bestand nicht aus dem Niveau gewöhnlicher Productionenstücke. Das Programm bestand aus dem ersten Chöre von Mendelssohe, Brahms, Julius Meier etc. Den verhältnissmäßig meisten Anklang fanden zwei Duette von Dessauer und zwei Clavierstücke von Chopin und Schumann, welche Fraulein v. Asten vortrug. Auch Jos. Hellmesberger und Genossen beizugehen sich durch Vorführung zweier Sätze aus Mozart's Dilettanten in B an dieser Production, die allerdings einen gemüthlich-familienhaften Charakter an sich trug. Die nächste Zukunft wird lehren, ob sich in diesem Rest der ebenmaligen grossen Singacademie noch so viel Lebenskraft vorfindet, um ein weiteres Dasein fortzuführen.

Im dritten ardentischen Gesellschaftsconcert soll Berlioz' «Fest» zur Wiederholung gelangen. Den Abgang des Componisten dürfte diesmal eine präzisere Ausführung hinreichend ersetzen. Berlioz hat hier den Wusch ausgesprochen, dass sein Requiem (nach des Componisten Dafürhalten sein bestes Werk) einstündig werden mochte, in welchem Fall er sich entschliessen könnte, zur Ausführung ebenfalls nach Wien zu kommen.

Anstatt dar in diesem Jahr auflaufenden Hoffalle wird, und zwar im grossen Redutensaal (!), unter Herbeck's Leitung ein Hofconcert stattfinden, an dessen Programm vorläufig die Tei-Ouverture, Schubert's Deutsche Tänze (von Herbeck instrumentirt) und «Aufsiedler zum Tanze» in der Instrumentalbearbeitung von Berlioz, der Männerchor «Loreley», vom Mänsereangsverein ausgeführt, und Lieder, gesungen von Walter, Fran Dastmann und Fri. Betteheim, verzeichnet stehen.

Bremen. ~ Die Privatconcerie der letzten Zeit brachten von neuer Musik: Robert Volkmann's Fest-Ouverture und «An die Musik» für Solostimmen, Chor und Orchester von J. O. Grimm (Text, ein Gedicht von Lewin Schücking). Die Ouverture von Volkmann, welche bei dieser ersten Vorführung schon einen entschieden günstigen Eindruck hervorbrachte, würde bei einer vielleicht stillfindenden Wiederholung gewiss einen noch bedeutenderen Erfolg haben. Wir wussten dem Werke diese verdiente Anerkennung von Herzen. Wiederholte Aufführungen neuer Werke möchten wir der Direction der Coacerte, welche den guten Erzeugnissen der Jetztzeit

eine dankenswerthe Aufmerksamkeit schenkt, überhaupt anrathen. Das Publicum wird denn mit der Zeit auch unter diesen Werken Lieblings herausfinden. Das Werk von Grimm hatte nicht den Erfolg, welchen wir von einer Arbeit dieses Componisten erwartet hatten. Obgleich nicht gelungen werden kann, dass viel wirklich schönes darin enthalten ist, lässt sich der Teioldruck doch nicht als unbedingt bedeutend hinstellen. Des Eintrates ungunstiger Verhältnisse mag dem Publicum gegenüber wohl eingewirkt haben. Das Concert musste nämlich eines bedeutenden Brander wegen, welcher in nächster Zeit des Concerts als ausgebrochen war, um zwei Tage verschoben werden und dann ohne weitere Probe stattfinden. Ausserdem erkrankte Herr Rübsem, welcher die Basspartie übernommen hatte, und ein allerdings sehr tüchtiger Dilettant musste ohne weiteres dafür eintreten. Die übrigen Soli waren durch Frau Rübsem-Veith und zwei Mitglieder der Siagacade vertreten. Dass die Ausführung des Werks, wenn auch verhältnissmäßig gut, doch nicht tadellos war, ist wohl als selbstverständlich anzunehmen. Hr. Worsowsky, köngl. Hofopernsänger aus Berlin, Fri. Kran Holmensen aus Christiania und Frau Rübsem-Veith waren die Sologesangkräfte für die letzten Concerte. Herr Worsowsky konnte aus weder durch seine Stimme, noch durch seine Vortragweise eine besondere Freude machen. Fri. Holmensen ist im Begrif, ihre musikalische Laufbahn zu beginnen, welche sich sehr ehrenvoll zu werden verspricht. Wenn die junge Sängerin gelernt haben wird, ihre vorzüglich geschulte Stimme selbständig zu verwenden, wodurch hoffentlich der Gesang derselben auch noch seelenvoller wird, kann das beste erwartet werden. Frau Rübsem-Veith wurde vom Publicum für den Vortrag der Mendelssohn'schen Concertarie durch reichen Beifall belohnt.

Von Fri. Frenzik a Friese aus Eibing wurde ein Concert für die Violine von Violin (Nr. 23 D-moll) und Adagio und Ronde von Vintenci vorgetragen. Das Concert spielte Fri. Friese durchaus schön. Die Composition von Viencestemp verstand — zu unserer Freude — die junge Violinspielerin nicht mit dem nöthigen Refinement wiederzugeben. Herr Jules d'Swert, Concertmeister aus Düsseldorf und unbedingt ein Cellospicr ersten Ranges, trug ein Concert von Moigne vor und erweckte durch sein Spiel eines fest endlosen Beifallssturm. Der volle, schöne Ton, die unfehlbare Sicherheit, verbunden mit einer hochst sicheren Vortragweise, — welche Herr d' Swert gewiss überall abhört, — Triumphe. Ein selbstcomponirtes Concertstück über schwedische Volklieder gab Gelegenheit zur Entfaltung einer ungewöhnlichen Technik.

In einer Soirée des Gesangsvereins unter Leitung des Herrn Engel wurde der «Elias» von Mendelssohn aufgeführt. Wie immer, waren auch diesmal die Chöre sehr einstudirt. Herr Carl Hill aus Frankfurt s. M., welcher die Partie des Elias vertrat, sang hier, wo möglich, noch schöner als kürzlich im Dom (Oretorium Jephtha und seine Tochter» von Reinbaler). Von Hrn. Garso, welcher die Tenorpartie sang, können wir so ziemlich dasselbe sagen, was wir bei der Aufführung des Jephtha über seinen Gesang bemerkten: correct, ohne besondere Begabung für Kirchenmusik zu vertragen. Herr Garso ist übrigens ein Theatersänger hier sehr beliebt. Fri. Kanitz aus Hannover sang die Altpartie und wusste mit ihrer schönen Stimme vorzüglich zu wirken. Der Sopra war durch ein Fri. Meyerhoff aus Braunschweig sehr mangelhaft vertreten.

Das Quartett Jakobsohn brachte die Schubert'sche Quartett D-moll in vorzüglicher Weise zu Gehör. Am demselben Abend wurde auch ein Trio von Bergiel (Es-dur), Piano Herr L. Rakemann, vorgetragen. Dieses Trio, welches vor einigen Jahren hier schon einmal gespielt wurde, hat uns damals schon sehr gefallen. Bei näherer Bekanntschaft gewinnt es noch. Herr Rakemann spielte die Pianopartie sehr anerkannterwerb. Auch eine Wiederholung des Quartetts in G-dur von R. Volkmann wird sich zu erwarten. Herr Rakemann war auch für einen Bottjer'schen Quartettabend thätig wo ein neues Cuesquartett von Reincke für das Programm gewählt war. Herr Rakemann, sowie die übrigen Mitwirkenden lösten ihre Aufgabe recht gut. Das Quartett, welches reich an brillanten Effecten ist, gefiel sehr.

Die Herren Graue und Schiever haben Soliren für Kammer- und Sologesang begonnen. Herr Graue spielte in der ersten u. a. die Noveltette Nr. 4 F-dur von Schumann's, ganz besonders gut, den Wutzer Op. 48 As-dur von Chopin. Das Trio Op. 4 Es-dur von Beethove (Violoncell Herr Labauer) wurde ebenfalls gut ausgeführt.

Herr W. Fritze, ein junger Bremer, stellte sich dem biesigen Publicum in einem mit Herrn Jakobsohn veranstalteten Concert als Clavierpieler und Componist vor. Eine Sonete für Piano und Violine von Herrn Fritze, welche wir im vorigen Jahr schon zu hören Gelegenheit hatten, wurde, mit Ausnahme des ersten Satzes, sehr freundlich aufgenommen. Eine Fantasie für Piano gab dem Spieler Gelegenheit, eine anerkannterwerthe Technik zu entfallen, und klang recht gut. Am wenigsten wollte uns eine Romanze für Violine

gefallen, obgleich sie von Herrn Jakobsohn mit allen Feinheiten gespielt wurde.

Leipzig. Das nächste Concert der »Entree« (19. Januar), das Referent leider zu besuchen verhindert gewesen ist, war recht interessant zusammengestellt, wenn auch wieder für viele concertauffüllendes Stück, hier bildet es den zweiten Theil, dem ein erster ebenso lang vorangeschickt wird. Derselbe bestand diesmal aus der Ouvertüre zur Zauberflöte, einem Violoncell-Concerto von L. Boccherini (Herr D. Poppar), »An die Neuba Phantasie« für Alt-Solo mit Orchester von R. Volkmann, dann noch zwei Solopieken für Violoncell von Molique und Poppar. Nach uns zugewandten übereinstimmenden Berichten wurde die Manfred-Sinfonie sehr gut ausgeführt, selbst die zumest von Dilettanten (und Fr. Clara Martini) gesungenen Soli gelangten ganz gut. — Im ersten Theil trug namentlich Herr Poppar raschendes und verdienten Beifall davon, für die Wohl des bisher unbekannteren Boccherini'schen Concerts (eigentlich und ursprünglich eine Sonate mit Clavierbegleitung) musste man besonders dankbar sein. Fr. Martini vermochte den Saal mit ihrer Stimme nicht genügend zu füllen, und das Volkmanne'sche Stück, das namentlich gegen Ende sehr interessante Stellen hat, kam nicht zur rechten Geltung.

— Die Gewandhausdirection vollbrachte im vierzehnten Abonnament-Concert (21. Jan.) die erste wirklich bedeutende That dieses Winters, indem sie Händel's hier noch nie gehörtes Oratorium »Esther« auf's Programm setzte. Wir wissen dies eine bedeutende That, weil Händel nachgerade im Gewandhaus ein Fremdling zu werden droht, und wir man dringend wünschen muss, dass von den zwanzig Abonnament-Concerten eine größere Zahl als bisher der Aufführung einbeilicher oder doch grosserer Werke gewidmet werde. Der Kleinigkeitsteil, das Virtuosenanthem u. s. w., spielen bei uns eine Rolle, die den selten Musikfreund tauzig zu machen geeignet ist. Um so mehr muss man sich freuen, wenn endlich einmal davon abgesehen und tüchtigen mit tüchtigen, Kräfte zur Ausführung gebracht wird, wie es diesmal der Fall war. Die Sollen besetzt durch Fr. Emilia Wagner, Frau Jaachim, die Herren Schild und Scaria. Der Chor war gut besetzt und vorzüglich eigentl., das Orchester (in einer Bearbeitung von Ferd. Hiller) ebenfalls sehr tüchtig, wenn auch stellenweise zu stark und der Chor deckend. Das was die Wagners und die Jaachims für das Concert bietet uns eine Masse Stoff, die wir an dieser Stelle nicht bewältigen können, wir behielten uns einen besonderen Artikel darüber vor und erwähnen für heute nur noch, dass von den Solisten jedenfalls Frau Jaachim den Krass verdient, wegen des dramatisch-belebten charakteristischen Ausdrucks, den sie ihrer Partie zu geben wusste. Fr. Wagner verdient Dank für den Harmorismus, mit welchem sie ihre Partie trotz eines sehr schimmern Hustens dennoch, nicht recht wecker, durchführte; was ihren Vortrag betrifft, so hätten wir freilich statt theatralischer Manieren mehr wirklich dramatischen Ausdruck gewünscht. Herr Schild sang correct, wusste aber äusserlich nichts aus seinem Partien zu machen, es fehlte die Charakteristik der Personen und die seelische Beherrschung; Herr Scaria, dessen Partie erst in den letzten Tagen übertragen wurde (man hätte Herrn Hiller aus Frankfurt dafür ins Sings gebah, der aber zuletzt abstieg), sang ohne Probe und verdient alle Anerkennung sowohl für die Sicherheit, wie für die Auffassung, die er an den Tag legte.

Feuilleton.

Miscell.

Aus Briefen von Dr. M. Hauptmann.

Da wir die Bemerkung gemacht haben, dass die hieher in der wieder »Monatschrift« mitgetheilte Briefstelle über den rhythmischen Choral und die Zwei-Chorspiele trotz dieser Veröffentlichung (vielleicht weil die Monatschrift in Musikkreisen wenig verbreitet war) noch wenig bekannt ist, so erlaube ich mir den Passus über die Zwei-Chorspiele hier nochmals abdruckend, namentlich da ein geübter Referent in voriger Nummer (siehe S. 39 Sp. 8 unten) eine die Zwei-Chorspiele absolut verwerfende Bemerkung gemacht hat. Hauptmann sagt:

— »Wenn der rhythmische Choral eingeführt wird (den ich verwerfe), würde ich auch die Zwei-Chorspiele verwerfen, die ich bei unserem metrischen Choral noch nicht verwerflich habe finden können. Ein metrischer Choral ist ein grosser Vortheil, ein vortreffliches lausend Menschen zuziehen, ist von einer grossartigen Wirkung; alle Unebenheit der Intonation und der Eintheilung, wie sie bei einem solchen naturalistischen Sängerkorps im einzelnen unausbleiblich besteht, gleicht sich da aus, dass das Richtige hat immer die Macht

durchzudringen, das Falsche zu decken, und sich geltend zu machen. — Schön er kann, wenn Alles überwunden wäre, der rhythmische Choral werden, erhebener wird der metrische immer bleiben. In diesem metrischen Choral aber, der wie eine archaische in losenmetrischer oder dörlicher Ordnung aufgeführte Querschnitts entstehen kann, machen mir die, weshalb sich nicht eingehenden, Orgelwunderspiele die Wirkung der vergeblichen Ornamente, wie sie bei der guten Architektur aus Blatt- und Resnenbildung eben nur aus der Fuge, und fügenverbindend vorkommen, das Starre geschmeidig, ohne im geringsten das Zusammenhang der wesentlichen Theile oder ihr Zusammenwirken zu stören, oder gar zu unterbrechen. Wenn eine einzelne Person einen Choral singt, es wolle Er zwei-Chorspiele, und wenn sie nicht das absurd erscheinen; der Gemeindegang wird dadurch nicht sterbrochen, es werden die Lücken der Abtakte vielmehr ausgefüllt. Im kunstmässigen Vortrag des vierstimmigen Choral wird der Ruhepunkt verkleinigt ausgespart; das ist aber der Gemeindegang nicht, und die Orgel kann es auch nicht, sie bricht starr ab, und fängt starr wieder an. Wenn der Choral selbst nicht anders wird, mochte ich auch die guten Zwei-Chorspiele nicht anbehalten, eben auch ästhetisch nicht. Gut zu machen ist freilich Nichts in der Welt leicht, es gehört immer Sinn und Geschick dazu, und dass für schlechte Zwei-Chorspiele gar keine tausendmal besser sind, wird jeder Vernünftige wohl zugeben. So albern Zeug, wie früher die Organisten über die ganze Clavierart wohl vorbrachten, kommt aber doch kein Tag ohne ein solches Zeug vor, wenigstens habe ich die Erinnerung an aus früheren Zeiten. —

Kurse Nachrichten.

Von Chrysaard's »Händel« ist soeben die erste Hälfte des dritten und letzten Bandes ausgegeben worden. Ebenso erschien von demselben verdienten Gelehrten der zweite Band der »Jahrbücher für die musikalische Wissenschaft«.

Man meldet aus Paris: Die bekannte ehemals Maurin-Chevalierische Pariser Quartettgesellschaft, jetzt bestehend aus den Herren Maurin (erste Violine), Valentin Müller (Violoncelle), Mes (Bratsche) und Sabatier (zweite Violine), hat im December vorigen Jahres eine Rundreise durch verschiedene grosse Provinzialstädte Frankreichs gemacht und überall die tüchtigste Aufnahme gefunden. Besonders lobhafter Beifall wurde den Concertgebern in Nancy und Metz zu Theil, in welchen Städten ja zwei Concerte stattfanden. Das Programm war in jeder Beziehung wichtig und sehr interessant an das grosse Publicum. Um so erhehrer ist der gemalte Beifall für Künstler und Hörer. In Nancy wurden u. s. das D-moll-Quartett von Schubert, das E-dur-Quartett Op. 74 und das F-dur-Quartett Nr. 7 von Beethoven, das F-dur-Quartett von Mozart, sowie zwei Quartette in D-dur und E-dur von Haydn zu Gehör gebracht. Überall waren diese Programme aus den Werken der besten deutschen Musiker zusammengesetzt. Die Quartettgesellschaft verdient um so mehr die Aufmerksamkeit der deutschen Leser, als eine Hauptstätte und »Grundgewalt« derselben, schon dem Instrumente nach, wir meinen den Cellisten Herrn Valentin Müller, ein Deutscher ist. Die auf ein dreimonatliches Engagement in Frankfurt während des vorigen Winters, wo er von allen Seiten, auch in ihren Berichten, die günstigste Beurtheilung erfahren, hatte Herr Müller noch keine Gelegenheit, sich dem deutschen Publicum zu produciren, und leider ist auch nach den musikalischen Verhältnissen der grosseren deutschen Städte wenig Aussicht, eine in Paris so anerkannte Kraft dem Vaterlande zu gewinnen. In Paris hat die Gesellschaft ihren diejährigen Cyklus von Quartettsoirées am 18. Januar unter Mitwirkung des auch in Leipzig woblkennnten Camille de Saint Saens begonnen.

Wir ertheilen soeben eine Mittheilung, der zu Folge von dem »Niederländischen Vereinen« ein Preis von 1000 Gulden ausgesetzt ist; jeder lebende Componist für jedes vom Verein ausgeführte und jedesmal aufgeführte Werk mindestens einen Ducaten als Ehrenlohn erhält. Ist in Deutschland zur Nachahmung zu empfehlen!

Der tüchtige Musikdirector Herr Blecha in Breslau feierte daselbst am 21. Jan. sein 25jähriges Künstler-Jubiläum. Er ist ein abemaliger Zögling das Prager Conservatoriums und als solcher Mitbewerber von Concemerister M. Dreychock in Leipzig, Sänger Schützky und Contrabassist Steinert in Stuttgart u. s. endlich auch des Reducteurs dieser Blätter. Die »Signale« rollen dem Jubilar in Nr. 3 lebhaft Anerkennung seines Wirkens in Breslau.

In Regensburg hat sich ein Kammermusik-Verein gebildet.

G. Schmidt's Oper »La Reine gelée« in Darmstadt sehr.

In einer Correspondenz aus New-York in der Augsb. Allg. Ztg. vom 21. Jan. wird auch die Verbreitung erwähnt, welche die deutsche Musik in Amerika findet. Es wird bald mitgetheilt, dass namentlich Beethoven, Mendelssohn und Schumann die anser-

ordentlichste Beliebtheit genossen. Wenn ferner einige Dirigenten bemüht wären, einer noch neueren Musik die Wege zu ebnen, so sei das ohne Wirkung, das amerikanische Publicum lasse nicht viel Geschmack an der „versammungstüchtigen Atla-Troll-Musik tonsetzischer Tendenzbaren“, sein musikalischer Geschmack sei ein bereits gefestigter und bewasener. Wir müssen es auf sich beruhen lassen, ob der Schreiber jener Zeilen die Sachen nicht zu optimistisch ansieht.

Wie bayrische Blätter melden, glaubt man, dass R. Wagner im März nach München zurückkommen werde. Auch das „Semper-Theater“ (nach Wagner'schen Vorschlägen) soll bald in Angriff genommen werden. Die A. A. Ztg. meint, dies sei der Bau einer — Reihe mit einer Million Unkosten.

Wie man vernimmt, soll A. Rubinstein Petersburg zu verlassen gedenken.

(Eingesandt.) Das Conservatorium für Musik in Stuttgart hat im verwichenen Herbst gegenüber einem Abgang von 47 Zöglingen 99 neu aufgenommen, darunter 49, welche sich der Musik berufsmäßig widmen. Der Heimath nach kommen von den neu eingetretenen Zöglingen 46 auf Stuttgart, 45 auf das übrige Württemberg, 9 auf Baden, 4 auf Bayern, 1 auf Hessen, 1 auf Sach-

sen-Weimar, 1 auf Preussen, 1 auf Oesterreich, 6 auf die Schweiz, 4 auf die Niederlande, 2 auf England, 3 auf Russland, 3 auf Nordamerika. Die Anzahl, welche im Wintersemester 1855/56 308 Zöglinge hatte, zählt deren nunmehr im Ganzen 338 (92 Schüler und 246 Schülerinnen); unter denselben 249 Württemberger (126 aus Stuttgart). Von den 89 Nicht-Württembergern sind 16 aus Baden, 13 aus Bayern, 3 aus Hessen, 3 aus Sachsen-Weimar, 3 aus Preussen und Oesterreich, 22 aus der Schweiz, 3 aus den Niederlanden, 9 aus England, je 7 aus Russland und Nordamerika, 3 aus Südamerika. Von der Gesamtzahl der Zöglinge widmen sich 92 (51 Schüler und 41 Schülerinnen) der Musik als ihrem Berufe, und zwar sind es deren 38 aus Württemberg (31 aus Stuttgart), 14 aus Baden, 7 aus Bayern, je 2 aus Hessen, Sachsen-Weimar, Preussen und Oesterreich, 14 aus der Schweiz, je 3 aus England, Russland und Nordamerika und 3 aus Südamerika. Der Unterricht wird während dieses Wintersemesters in wöchentlich 93 Stunden durch 19 Lehrer erteilt.

Leipzig. Im Januar haben im Stadttheater ungewöhnlich viel Opernvorstellungen stattgefunden: Figaro's Hochzeit (2mal), Zeuberföte (2mal), der Blitz (2mal), Fra Diavolo (1mal), Faust und Margarethe (2mal), die Afrikanerin (4mal), der Maskenball (2mal), endlich zur Feier des Sterbetags von A. Lortzing dessen Undine.

ANZEIGER.

(91) **Neue Musikalien**
im Verlag
von
Fr. Kistner in Leipzig.

Aasantschewsky, M. v., Op. 9. Concert-Ouverture für grosses Orchester. Clavier-Auszug zu 4 Händen von Aug. Horn 1 5
Davidoff, Carl, Op. 16. Drei Salonstücke: Mondnacht — Lied — Mäbrchen — für Violoncello und Piano 1 5
— Op. 17. Souvenirs d'Oranienbaum. (Adieu — Berceaire.) Deux Pièces de Salon pour Violoncelle et Piano 2 5
Hähne, Wm., Op. 3. Scherzino für das Pianoforte 2 1
Köhler, L. Ulrich, Op. 42. L'Esperance. Mozurka brillante pour Piano 1 5
— Op. 45. Grande Valse pour le Piano 1 5
Kuntze, C., Op. 120. Die Schwiegermutter. Komisches Männerquartett. Partitur und Stimmen 2 1
Raff, Joachim, Op. 134. Vom Rheine. Sechs Fantasiestücke für das Pianoforte.
Nr. 1. Gruss an den Rhein 20
— 2. Kehlfehrt 20
— 3. Am Loreley-Fels 20
— 4. Burgasse 20
— 5. In der Laube 15
— 6. Nachklang vom Winterfest 20
Richter, Ernst Friedr., Op. 31. Vier Tonstücke für das Pianoforte 1 5
Siehl, Seb., Op. 49. Sechs Lieder f. eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte 20
Strub, A., Op. 106. Fantasie-Mazurka f. das Pianoforte — 71
Leipzig, im Januar 1867.

(92) **Für Männer-Gesangvereine.**

Verlag von Joh. Gross in Innsbruck.

M. Nagiller.

MIGNON. „Kennst du das Land.“ aus Wilhelm Meister von Goethe. Männer-Chor. Op. 41. 2. Auflage. Fr. 1 Thlr. 10 Ngr. Die Stimmen apart 22 Ngr.

Seid eins! Gedicht von E. Geibel. Männer-Chor. Op. 10. Preis 20 Ngr. Die 4 Stimmen apart 10 Ngr.

(93) Verlag
von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

GUSTAV EGGERS.

Op. 7. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Fanny Schröder gewidmet.) 1 1/2 Ngr.

- Nr. 1. „Zu diesen Füssen will ich ruhen von Otto Roquette.
- 2. „So dunkel sind die Strassen von Th. Storm.
- 3. Ständchen: „Hüttelein, still und klein von Fr. Rückert.

Op. 8. Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Dr. Franz List gewidmet.) 45 Ngr.

- Nr. 1. „Hörst du nicht die Bäume rauschen“ von J. von Eichendorff.
- 2. Wanders Nachtlied: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh von Goethe.

Op. 9. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Robert Franz gewidmet.) 42 Ngr.

- Nr. 1. „So hast du ganz und gar vergessen von H. Helpe.
- 2. Sie liebt mich nicht: „Hilweg mein Aug'! In jener Thalesweit von „Heinrich Fiska von Otto Roquette.
- 3. Mädchenlied: „O Blüthe, dürre Blätter von L. Plau.

Op. 10. Sechs Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pffe. (Frau Henriette Merkel zugeeignet.) 1 1/2 Ngr.

- Nr. 1. Czechisches Volkslied: „Haiselnüsse zu pflücken“ von J. Grosse.
- 2. Letztliches Lied: „Ach Schwesterlein, wie hast du dich so weit hinaus gesprochen.“
- 3. Heimlicher Liebe Preis: „Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin, Volkslied.
- 4. Zuversicht: „Mag kommen, was da will“ von Fr. Eggers.
- 5. Rothe Aenglein: „Konat' du meine Aenglein sehn.“ Volkslied.
- 6. „Mei Mutter mag mi net.“

Op. 11. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Carl Lührz gewidmet.) 1 1/2 Ngr.

- Nr. 1. Klage und Trost: „Ich hob' ein Siechlein rauschen.“ Volkslied.
- 2. „Mei Schatzel das hat mi verlassen.“ Volkslied.
- 3. „In meinen Armen wieg' ich dich von Natop.
- 4. Die rothe, rothe Ros': „Den rothen Ruslein gliicht mein Lieb.“ „O! My love 's like a red; nach Rob. Burns von W. Gerhard.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. Februar 1867.

Nr. 7.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Neue Oratorien). — Esther, Oratorium von Handel. — Johann Schneider (Eine biographische Skizze von M. Fürstenau). — Uebersicht neu erschienener Bücher, Broschüren u. dergl. — Berichte aus Berlin, Frankfurt a. M. und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Recensionen.

Neue Oratorien.

1. König Salomo. Dramatisches Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Von Ludwig Meinardus. Op. 25. Clavierauszug. Preis 7 Thlr. Bremen, Verlag von Czarn.

2. Johannes der Täufer. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Von Emil Leonhard. Op. 25. Partitur, Preis 12 Thlr. Clavierauszug vom Componisten, Pr. 6 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

C. P. Wer sich in unsern Tagen nach einem Texte zu einem biblischen Oratorium umsieht, um denselben in Musik zu setzen, der muss schon darauf verzichten, einen Gegenstand zu finden, der noch niemals musikalisch bearbeitet worden wäre. Mendelssohn hat bekanntlich seinem Paulus einen Petrus gegenüberzustellen im Sinne gehabt; hätte er dies auch ausgeführt, er wäre nicht der erste gewesen, denn schon Philipp Emanuel Bach hat dieses Sujet behandelt. Und so treten auch die beiden Grössen, die in den vorliegenden Werken musikalisch gefeiert werden, nicht zum erstenmal als singende Helden in Kirchenconcerten und bei Musikfesten auf; den Täufer Johannes hat schon Alessandro Stradella in einem Oratorium vorgeführt, das freilich die meisten Musiker und Musikfreunde so wenig kennen werden, als wir selbst es kennen; desto bekannter ist, dass kein geringerer als Händel bereits einen Salomo geschrieben hat. Obgleich es nun immer als ein Wagstück erscheint, mit Händel zu concurren, so lag für einen Componisten der Jetztzeit eine Berechtigung dazu jedenfalls in dem Umstande, dass der Text des Händel'schen Stücks über alle Maassen erbärmlich ist. Nicht genug, dass der schwache Dichter (wer dies gewesen ist, werden wir durch Chrysander sicher erfahren) an die Stelle der kernhaften Bibelsprache die leere Phraseologie seines Zeitalters setzt; nicht genug, dass er dem Salomo schier constitutionelle Regierungsmaximen in den Mund legt (ihn z. B. sagen lässt: sobald wir den Thron bestiegen, sei die Zeit dem Volk geweiht!!); sondern er hat auch mit den biblischen Gesichtsangehoben so viel wie nichts an-

zufangen gewusst; in Händel's Salomo ist die Tempelweihe schon vorbei, das Ganze ist eine Reihe von Lobgesängen auf Salomo's Glück und Weisheit; eine Königin wird mit ihm gepriesen, man weiss aber nicht, wer sie ist, sie thut auch nichts, sie ist nur da, um ein zärtliches Duett zu singen. Das einzige Dramatische darin ist das Auftreten der beiden Mütter mit dem todtten und dem lebenden Kinde, wo denn Händel auch prächtig die eine, die falsche Mutter, durch eine fischweiberartige Zungenfertigkeit, und die andere durch tiefe Innigkeit charakterisirt. Diesen Process durch sein weises Urtheil zu entscheiden, das ist das Einzige, was Salomo thut. Solch einem dichterischen Machwerke gegenüber konnte in der That einem jetzigen Tonsetzer, der bei Mendelssohn gelernt hat, was ein Oratorium sein soll, der Gedanke sich aufdrängen, dass in der biblischen Gestalt des Salomo noch ein ganz anderer Stoff enthalten sei für musikalische Verwerthung, als den Händel von seinem Poeten zur Bearbeitung erhalten hat. Dieser neue Salomo schreitet durch fünf »Handlungen« hin, deren jede einen abgerundeten Haupttheil des Oratoriums bildet. Die erste Handlung ist die Tempelweihe, die zu 14 Musiknummern ausgiebig Stoff darbot. Die zweite hat die Ueberschrift: Sulamith; Salomo ist hier der Dichter und Held des Hohenlieds. Die dritte Handlung ist der Molochsdiens, zu welchem Salomo sich durch Weiber verführen lässt. Die vierte Handlung führt den Namen »Zeruja«; dieselbe repräsentirt den Kampf gegen jenen Götzendienst, von welchem sich in der fünften Handlung, genannt »die Weissagungen« (weil Nathan die künftige Zerreißung Israels und das Geschick des Rehabeam prophezeit) der König wieder bekehrt. Im allgemeinen betrachtet ist in dieser Anlage unstreitig ein richtiger Fortschritt; die geschichtlichen und religiösen Gegensätze bieten auch der Musik willkommene Motive dar. Auch lässt sich jene »Weissagung«, nämlich die Strafe, die nicht mehr Salomo selbst, aber seinen Sohn Rehabeam treffen soll, immerhin zum Abschluss des Ganzen gebrauchen, zumal da der Prophet über dieses nahe Gericht hinausgreift in eine ferne messianische Zukunft, in welcher

das Reich Salomo's erst zu idealer Verklärung gelangen soll. Aber wir können den Wunsch nicht unterdrücken, der Herr Componist hätte sich mit einem Theologen (wie es Mendelssohn zu thun pflegte) über die Correctheit der Behandlung des Stoffes noch genauer verständigt. Denn es kommen in dieser Beziehung Verstöße vor, die auch die beste Musik bei einem Oratorium nicht gut machen kann, das nach Worten der heiligen Schrift, also doch gewiss auch nach richtigem Verständniß der betreffenden Abschnitte abgefasst sein will. Dass der Prophet Nathan in diesem Stücke noch bis an's Ende fungirt, wollen wir nicht als historischen Schnitzer anrechnen, obwohl Nathan schon bei Salomo's Thronbesteigung ein alter Mann war, also schwerlich noch gelebt hat, als Salomo selber in's Greisenalter vorgerückt war. Die Incongruenz ist in unserm Stücke dadurch vermieden oder verdeckt, dass Salomo hier nicht erst als Greis zum Götzendienste sich verleiht lässt. Nach 1. Kön. 11, 4 ist er aber erst in seinen alten Tagen in solche Thorheit verfallen, vorher scheidt seiner Leidenschaft für fremde Weiber und dem heidnischen Einflusse derselben auf sein religiöses Bewusstsein doch seine hochgerühmte Weisheit noch Widerstand geleistet zu haben. Die Weissagung, die das Oratorium noch dem Nathan in den Mund legt, ist nach dem citirten Capitel im Buch der Könige vielmehr von einem andern Propheten, Ahia, von diesem aber nicht als Gericht über Salomo, sondern als Verheissung zu Jerobeam gesprochen worden. Hier also ist das Oratorium den Worten der Schrift nicht treu geblieben; wir wollen übrigens dies nicht all zu hoch taxiren, da es der dramatischen Einheit des Stücks angemessener erscheint, nur Einen Propheten als Repräsentanten der göttlichen Wahrheit und Gerechtigkeit auftreten zu lassen, und ebenso nicht in Jerobeam eine neue, ohnehin nichts weniger als anziehende oder interessante, geschweige denn musikalische Figur einzuführen. — Aber es sind noch andere Dinge da, die uns Bedenken erregen. Im zweiten Acte tritt die Sulamith, die Heldin des Hohenlieds auf. Sie wird als Braut des Königs gefeiert; das Duett am Schluss ist als Hochzeitfeier zu betrachten. Nun würde aber jeder Sachkundige dem Componisten gesagt haben, dass die Heldin des Hohenlieds ein Hirtenmädchen ist, das Salomo zwar in seinem Harem hat bringen lassen, wo es als die schönste anerkannt wird, das aber die Liebesanträge des Königs hehrlich abweist und sich zu ihrem Schaffer zurücksehnt, bei dem sie denn im letzten Capitel sich auch glücklich wieder befindet. So wird das Lied wenigstens jetzt verstanden; ob diese Wendung der Sache sich für's Oratorium hätte verwerten lassen, ob nicht vielleicht die ganze Liebesangelegenheit am besten weggeblieben wäre, da das Hohenlied jedenfalls nur poetischen, nicht geschichtlichen Werth hat; ob nicht statt dessen der folgende Act, der Salomo's Götzendienerei zum Gegenstand hat, mit einer Scene hätte eingeleitet werden können, die das Harem des Königs und seinen Glanz, mit erotischen Bestand-

theilen aus dem Hohenliede versetzt, zur Anschauung gebracht hätte, das alles begütigen wir uns nur anzudeuten. Nun also folgt der Fall des Königs in heidnische Sünden. Dieses Moment füllt im Oratorium zwei Theile, den dritten und vierten, ohne dass eigentlich ein Grund zur Trennung beider vorlag. Denn das Schwanken Salomo's im vierten Act, seine innere Unruhe, dann die plötzliche kriegerische Anwendung, die in Wirklichkeit den Salomo niemals bewegt hat, — das alles bildet kein greifbares Object, das sich als Handlung mit einem gewissen Abschluss vor's geistige Auge stellte. Dass Sulamith hier als Verföhrerin erscheint, ist freilich abermals ein Verstoß, wie aus dem oben gesagten erhellt. Eine nicht recht klare Person ist dazu noch die Zerujah, mit deren Namen der vierte Act überschrieben ist. Nach 1. Chron. 2, 46 kommt eine Zerujah in der Geschichte vor, welche eine Schwester David's, mithin Salomo's leibliche Tante war; hier aber im Oratorium ist sie zu einer Schwester des Jerobeam gemacht; und wie der Dichter den Nathan verjüngt hat, so macht er auch diese Zerujah zu einer jüngern Frau, denn Salomo lässt ihr Kind dem Moloeh opfern, denn in der Regel nur kleinere Kinder in die glühenden Arme gelegt wurden. Dieser letztere Zug ist völlig erfunden, desgleichen die Hauptkatastrophe im fünften Act, wo ein Schreckenschor uns kund thut, dass die Gluth den Altar sprengt und die Molochsopfer verzehret. Solch ein Moment kommt bekanntlich auch im Elias vor, und ist für den Componisten von grossem Werth — aber dort ist er von der Geschichte gegeben, hier aber völlig erdichtet: ist das wohl erlaubt, wenn das Stück ein Oratorium nach Worten der heiligen Schrift sein soll? Wir wollen dem Componisten, dessen eigene Arbeit uns grosse Achtung einflösst, keinen Vorwurf machen, dass er nicht so genau, wie Mendelssohn, sich an den biblisch-gegebenen Stoff hielt, er glaubte wohl, die poetische Lizenz sei da jedenfalls vorauszusetzen, wo der Componist Gegensätze, Katastrophen, Charaktere u. s. w. haben müsse, die die Bibel oft nicht so nach Wunsch darbiete: aber wir bedauern dies aufrichtig; denn die religiösen Stoffe, zumeist die biblischen, sind ungemein empfindlich gegen jede Gewaltsamkeit; werden sie mit selbstersonnenen Bestandtheilen vermischt, so steht solch ein Werk wenigstens in Gefahr, dem christlichen Volke nicht in dem Grade an's Herz zu gehen und an's Herz zu wachsen, als wenn sie rein gehalten werden. Wir maassen uns nicht an, den vorliegenden Stoff besser bearbeiten zu können, denn er ist — eben nach den strengeren Begriffen, die uns Mendelssohn beigebracht hat — in der That schwer zu einem Oratorium zu verarbeiten, namentlich weil weder ein rechter Mittelpunkt — wie im Paulus die Scene vor Damaskus — noch ein rechter Abschluss — wie im Elias die Himmelfahrt — zu finden ist. Doch sei es uns erlaubt, mit ein paar Worten zu sagen, wie wir uns etwa einen Salomo als Oratoriumstext dächten. Wir würden nur zwei Acte daraus machen; der eine stellte den Anfang, der

andere den Niedergang dar. Der erste würde beginnen mit Salomo's Traum, 1. Kön. 3, 5—15, wo er Gott um ein weises und gehorsames Herz bittet, und darauf die grossen Verheissungen empfängt. Dann müsste eine Schilderung der Weisheit Salomo's folgen; wollte man nicht auf das Urtheil Salomo's zurückkommen, weil dies schon von Händel und zwar vortrefflich behandelt ist, so wäre desto mehr die Stelle 1. Kön. 4, 32—34 zu verwerthen, an die sich sofort, aus salomonischen Sprüchen in den Proverbien und aus dem apokryphischen Buche der Weisheit gebildet, ein lebhafter Preisgesang auf die Weisheit selber anschliessen würde, als deren lebendiges Symbol Salomo gilt. Hierauf schliesse sich sofort erst die Tempelweihe in gebärgiger Ausdehnung an und mit ihr edigte der erste Act. Den zweiten Act könnte ein Stück Hohelied eröffnen, freilich nicht um den Roman, den diese Dichtung enthält, vollständig aufzunehmen, sondern nur um Salomo's Harem, oder ihn selber nach der Harems-Seite in so weit dem Zuhörer vorzuführen, als einerseits überhaupt ein Oratorium dies gestattet, und als es andererseits zur Erklärung des folgenden nöthig ist. Nun würde nämlich gesagt, dass, als Salomo alt war, die ausländischen Weiber ihn zum Götzendienste verführten. Dieser würde dann immerhin in einer Scene wirklich dargestellt, aber nicht in der Breite, die im vorliegenden Text fast peinlich wird, weil es ein Menschenopfer gilt, sondern kurz und knapp gehalten. Darauf würde die göttliche Strafe folgen, die (ähnlich der Nebenfigur des Obadja im Elias) dem Abia in den Mund gelegt werden könnte. Dagegen wäre das Kriegerische Moment, das in Meinardus's Oratorium in Nr. 27 von Zerujah's Arie angekündigt wird und in Nr. 28 Salomo veranlasst, sich das Schwert zu umgürten und einen Kriegsruf zu erheben, hier nicht zu solch einer heroischen Anwendung des alten Königs, sondern gleichsam von der Gegenseite, als beginnende Ausführung der göttlichen Strafandrohung zu behandeln. Damit würde das Stück allerdings, wie es auch in der That sollte, als Tragödie ausgehen; aber die höhere Lösung würde darin zu finden sein, dass nun in Salomo selbst wieder die Weisheit erwacht, jetzt aber in jener Richtung zur Resignation, wie sie sich im sogenannten »Prediger Salomo's«, in der Philosophie des Wahlspruchs: *Vanitas vanitatum!* ausspricht. Da aber dies als Abschluss einen nicht sehr tröstlichen Eindruck hinterliesse (unser Dichter hat diese Philosophie Nr. 19 als Monolog zwischen die Scenen des Liebesglücks eingefügt, wozu sie gewiss nicht gehört, denn nicht erst aus Verzweiflung ergibt sich ein asiatischer Despot der Liebe), so wäre es ebenso sehr künstlerisch passend, wie der biblischen Atmosphäre, in welcher solch ein Stück spielt, genau entsprechend, dass der Schluss (ungefähr mit einer Wendung, wie in Mendelssohn's Chor: »Aber Einer erwacht vor Mitternacht etc.) auf die messianische Zeit hinausweisen würde, auf den, der grösser ist als Salomo, der ein ewiges Friedensreich stiften würde, dessen alttestamentliches Symbol der Held

des Stücks ist. Bei einer Anlage dieser Art wäre allerdings das epische Element zwischen den dramatischen nicht zu entbehren; allein wenn man auf diesem Gebiet auch nicht den Vortheil hat, dass der Erzähler — wie in den Passionsmusiken — selber eine Art dramatischer Figur, nämlich ein Evangelist ist, so hat ja auch Mendelssohn im Paulus zu den erzählenden Sätzen keinen Evangelisten gehabt. Wir unsererseits lassen es uns ganz gern gefallen, wenn solch eine erzählende Stimme zwischen den dramatischen Stücken für uns gleichsam der sprechende Mund der Bibel wäre. — Man verzeihe, dass wir uns so lange beim Text aufhalten, der manchmal richtigen Musiker jedenfalls als Nebensache erscheint. Aber Mendelssohn hat uns gelehrt, was ein guter Text werth ist; durch ihn sind wir verwöhnt worden und machen darum andere Ansprüche, als die man zu Händel's Zeit machte, unter dessen Texten nur der Messias auch als Text ein der Musik vollkommen würdiges Kunstwerk ist.

(Fortsetzung folgt.)

Esther, Oratorium von Händel.

[Aufgeführt am 21. Januar im Gewandhause zu Leipzig.]

S. B. Wir erinnern uns nicht, dass dieses Oratorium in Deutschland bereits öffentlich aufgeführt worden wäre — wenn nicht etwa Köln ausnehmen ist — und sehen uns daher veranlasst, näheres über das Werk und seine (für Leipzig wenigstens) erste Aufführung mitzutheilen.

Esther ist in einer deutschen Ausgabe bisher nur als Clavierauszug, und zwar von J. J. Maier in München (bei Breitkopf und Härtel) erschienen; die Partitur ist uns unbekannt. Zur Aufführung im Gewandhause diente eine Bearbeitung und Neu-Instrumentirung von F. Hiller. Eine Vergleichung des Maier'schen Clavierauszugs mit dem, was im Gewandhause vorgeführt wurde, ergab als Resultat, dass im wesentlichen, nämlich in Gang und Folge der Musikstücke, das gebotene dem Clavierauszug entsprach. Im einzelnen fanden sich Kürzungen und selbst Aenderungen, die sich auch auf den, sonst gleichlautenden Text (Uebersetzung von J. J. Maier) erstreckten. Demnach hat Hiller den Maier'schen Text benutzt. Wir stellen hier die Abweichungen und überhaupt die Einrichtung des Oratoriums, soweit sie uns im Concert klar wurden, zusammen.

Nr. 3, ein ganz kurzes, auch wirklich unwesentliches Recitativ, blieb weg. In Nr. 6 (Tenor-Arie) blieb der kurze Mittelsatz und das Da Capo aus. Nr. 8 (Sopran-Arie) fehlte gänzlich. In Nr. 10 (Tenor-Arie) und Nr. 14 (Alt-Arie) fielen die Mittelsätze und das Da Capo aus. Die Tenor-Arie Nr. 17 schien uns verändert, ohne dass wir genau anzugeben vermöchten in wiefern. In Nr. 19 fiel das Nachspiel des Orchesters weg. Vor Nr. 20 waren die bei Maier im Anhang mitgetheilten als Nr. 17 a. b bezeichneten Stücke eingeschoben; im Duett daselbst blieb ein Theil des Da Capo aus. In Nr. 21 (Tenor-Arie) war der Mittelsatz und das Nachspiel des Hauptsatzes gestrichen. Nr. 25 schien verändert. Nr. 31 (Sopran-Arie) blieb ganz weg. In Nr. 33 (Bass-Arie) war der Mittelsatz und das Da Capo gestrichen. In Nr. 34, wo zwei Soli-Bässe vorkommen (S. 107), war der erste Bass in Tenor-Solo verwandelt und demnach an vielen Stellen umgebogen. Vor dieser Nummer war ein-

geschoben aus Maier's Anhang Nr. 33 a u c *). Hie und da schien endlich Horn und Trompete verwechselt, eins für's andere gebracht.

In Bezug auf diese Abänderungen und Striche haben wir vorerst zu bemerken, dass wir die Hiller'sche Partitur nicht gesehen haben, also nicht wissen können, ob alle und welche Striche von Hiller herrühren, oder ob der Capellmeister des Gewandhauses vielleicht noch ein übriges gethan hat (was immerhin möglich wäre, da das Gewandhaus-Publicum zu einem nicht geringen Theil sehr unmusikalisch und — *horribile dictu* — kein Freund Händel'scher Musik ist, also »Schonungs bedurfte!«). — Das ganze Oratorium dauerte mit Einrechnung der Pausen keine vollen zwei Stunden, der erste Theil (15 oder eigentlich 13 Nummer) 35 Minuten, der zweite 30, der dritte auch etwa 30 Minuten. Man sieht daraus, dass eine sonderlich starke Anforderung an die Ausdauer unseres Publicum nicht gestellt war. Da wir nun glauben, dass ein einigermaßen empfindliches und gebildetes Publicum ein oratorisches, bedeutendes Werk von 2 1/4 stündiger Dauer ertragen kann und ertragen können muss, wenn es die obigen Epitheta verdienen will, so halten wir es nicht für ganz gerechtfertigt, dass sämtliche Arien ihres Mittelsatzes und demgemäss auch des Da Capo beraubt wurden. Wir wollen jedoch zugeben, dass allerdings bei den meisten Arien des Werks die Mittelsätze geringfügig genug sind, um ihre Auslassung zuzulassen. Schmerzlich war es uns nur bei der schönen, und von Frau Joachim mit so tief empfundenem Ausdruck gesungenen Arie Nr. 14 »O Jordan, Jordans, weil sich der Mittelsatz hier selbstständig geltend macht, und das Da Capo sehr erwünscht gewesen wäre.

Wir waren der deutschen Musikwelt die obige Schilderung der Einrichtung eines Händel'schen Oratoriums für deutsche Hörer schuldig, bemerken aber jetzt, dass uns jene Kürzungen die Freude an dem Werk, an dem Ereigniss seiner Aufführung überhaupt, an unserm eignen erstmaligen Genuss nicht getrübt haben und auch nicht trüben sollen. »Esther« steht zwar weder in melodischer Hinsicht auf der Höhe des Messias, noch in harmonischer und polyphoner auf der Höhe des Israel; ist es doch das erste Oratorium Händel's in seinem ihm eigenthümlichen Stil, und das erste in England überhaupt geschriebene (1720) und aufgeführte (vergl. Maier's Vorwort zum Clavierauszug und Chrysdar's Händel I 47 ff. und II 269 ff.). Aber doch zeigt es schon den grossen Meister. Die Chöre sind machtvoll und von bedeutender Wirkung, und zwar sowohl in Hinsicht der mehr kurzen der beiden ersten Theile, als des grossen Schlusschors des dritten Theils. Die Solopartien bewegen sich in jener feinen und edlen Charakteristik, die das specielle mit dem generellen zu verbinden weiss — eine Eigenschaft, die von unmusikalischen und ungebildeten Hörern häufig nicht gewürdigt wird, weil sie eben eine künstlerische ist; die aber, so scheint es, auch von den ausführenden Künstlern nicht immer begriffen wird, da sie entweder alles in einem steifen breiten Ton singen zu müssen glauben, oder im Gegenheil Virtuosenkünste anbringen. Es ist schon erwähnt worden (in voriger Nummer), dass Frau Joachim in ihrer Aufgabe am besten gerecht zu werden verstand, indem sie innerhalb der edelsten und gemessensten Haltung doch der Empfindung und dem Ausdruck specieller Nuancen Raum gab. Herr Schild hatte als Vertreter aller

Tenorpartien (worunter verschiedene ganz entgegengesetzte Charaktere, wie König Achasver, der Jude Mardachai u. a.) freilich einen abweisen Stand; nur einem ästhetisch hochgebildeten Künstler dürfte es gelingen, solche Personen durch die Art des Vortrags zu unterscheiden. Er wusste aber auch nicht in den Partien einer und derselben Person die verschiedenen Stimmungen auseinander zu halten, und so sang er z. B. als König die Verurtheilung Haman's mit derselben Ruhe, wie die süssen Worte an Esther. Fr. Wagner trug zwar mit freierem Ausdruck vor, doch schien die Freiheit mehr durch Gesangsmanieren, als durch dramatische Darstellung motivirt. Herr Scaria wusste besonders der Arie nach seiner Verurtheilung treffenden Ausdruck zu geben; er würde bei noch besserem Einleben in das Werk sicherlich seiner Aufgabe noch besser gerecht worden sein.

Besondere Freude machte uns der Chor, der mit einer im Gewandhaus seltenen Sicherheit und Frische sang und noch mehr Wirkung erreicht haben würde, wäre das Orchester für den Saal nicht viel zu lärmend gewesen. Wird man es denn nie begreifen, dass z. B. Gürzenich und Gewandhaus ganz verschiedene Instrumentation fordern?

Johann Schneider. *)

Eine biographische Skizze von M. Fürstenu.

Johann Gottlob Schneider, königl. sächs. evangelischer Hoforganist und Instructor der evangelischen Capellknaben in musicis, war geboren den 28. October 1789 in Altgersdorf bei Zittau. Sein Vater, Johann Gottlob Schneider, von Haus aus Zwillichweber, besass so viel Liebe und Talent zur Musik und zu den Wissenschaften, dass er es nach viel Mühe und Fleiss endlich dahin brachte, im Jahre 1774 als Organist und Unterschullehrer in Waltersdorf bei Zittau angestellt zu werden, von wo er 1787 als Hauptschullehrer und Organist nach Alt-Neugersdorf berufen wurde. Ausser der Orgel spielte Schneider sen. auch das Clavier mit ziemlicher Virtuosität. Dem wackern Mann, der drei 50jährige Jubiläen feierte, das seiner Ehe, seines Lehrberufs und seines Organistenamts, wurde das seltene Glück zu Theil, drei Söhnen in der ihm so theuren Musica den ersten Unterricht ertheilen zu können und es zu erleben, dass zwei derselben eine hohe Stufe der Kunst erklimmen sollten, »Friedrich« und »Johann Gottlob Schneiders. Der Musikunterricht, welchen der gewissenhafte Vater seinen Söhnen ertheilte, war ein trefflicher und sorgsamer, und legte den solidesten Grund zur künftigen Grösse der beiden Meister. Auf den Orgelunterricht seines Sohnes Johann hielt er am meisten und erweckte dadurch in der Brust des jungen Kunstnovizen eine Neigung und Hingebung zu dem herrlichen Instrument, welche nie erkalten und ihn für immer an dasselbe fesseln sollte. Neben der Orgel wurde auch das Clavier nicht vernachlässigt, ja Johann musste sogar Violine, Viola, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete und Posaune spielen lernen. Sein reiches Talent entwickelte sich überraschend schnell. Als 1799 »die Schöpfung« von Jos. Haydn in dem eine Stunde von Gersdorf gelegenen böhmischen Städtchen Rumburg aufgeführt wurde, wirkte der zehnjährige Knabe bereits als Altposaunist mit. Neben der musikalischen Ausbildung versäumte der würdige Vater auch den wissenschaftlichen Unterricht seiner Söhne

*) Dieser treffliche Künstler ist zwar schon im Jahre 1864 gestorben, doch werden auch jetzt noch mehrere Mittheilungen über ihn unsern Lesern willkommen sein. Wir entnehmen dieselben einem bisher ungedruckten Vortrage, den Herr M. Fürstenu in Dresden bei einer Todtenfeier gehalten hat, und der uns erst vor kurzem mitgetheilt worden ist. D. Red.

*) Das in der Probe gesungene Halleluja (b) fiel in der Aufführung weg, wohl der körperlichen Disposition der Sängerin wegen.

nicht; namentlich suchte er jedoch auf den religiösen Geist derselben einzuwirken. Kein Tag ging vorüber ohne gemeinschaftliches Morgen-, Mittag- und Abendgebet, kein Ereigniss im Hause ohne Dankgebet. Wenn einer der Söhne das väterliche Haus verliess, so versammelte der Vater die Familie in seiner Betstube; dort sang man und flehte den Allgütigen um den Schutz des Kindes an, welches in die Welt trat.

Von der Natur mit einer hellen, starken, leicht ansprechenden, biegsamen und umfangreichen Discantstimm begabt, wurden unserm Johann, als er 1801 auf das Gymnasium nach Zittau zog, bald die ersten Stellen im dortigen wackern Sängerkor, sowie der treffliche Singunterricht des Cantor Schönfeld zu Theil. Bald erhielt er auch den ehrenvollen Auftrag, die Sopransoln in den sogenannten 'Exner'schen' grossen Concerten auszuführen, wodurch er manches Meisterwerk, so die Schöpfung von Haydn und den Messias von Händel, kennen lernte und daraus neue Begeisterung für seine 'Lehrjahre' schöpfte. Nach der Mutation trat Schneider nach einer kurzen Pause wieder in das Singschor als Tenorist und Präfect desselben ein. In der Theorie und im Orgelspiele unterrichtete ihn in Zittau der tüchtige Organist und Musikdirector Unger; daneben suchte er sich möglichst als Clavierspieler zu vervollkommen. Vor seinem zu Ostern 1810 erfolgten Abgang nach Leipzig liess er sich zum erstenmal im Exner'schen Concerte mit einem Clavierconcert von Eberl hören.

In Leipzig wollte er anfangs die Rechte studiren und beschusste deshalb die Vorlesungen von Haubold, Ehrhard, Tilling, Weisa, Platner, Krug und Wieland. Bald jedoch änderte er seinen Plan und wählte sich ausschliesslich der Musik, wozu besonders die bereits im Jahre 1811 ihm übertragene Organistenstelle an der Universitätskirche Veranlassung bot. Er war in diesem Posten der Nachfolger seines Bruders Friedrich, der 1810 als Musikdirector bei der Jos. Seconda'schen Schauspielergesellschaft angestellt worden war, die abwechselnd in Dresden und Leipzig spielte. Im Jahre 1811 wurde unser Joh. Schneider auch als Gesangslehrer bei der Leipziger Rathsschule unter Plato angestellt. Sich mit den unerschöpflichen Werken J. S. Bach's besonders jetzt praktisch beschäftigen zu können, gab ihm nun sein Wirkungskreis willkommene Gelegenheit, und so wählte er die Orgel zu seinem Hauptinstrumente. Er erfreute sich der Ermutigung von Schicht, Rochlitz, Platner und Wach, und verliess mit dankbaren Gefühlen Leipzig, als ihm an Stelle des verstorbenen K. F. S. Nicolai 1812 die Organistenstelle in Görlitz bei der Hauptkirche zu St. Petri und Pauli an der grossen berühmten Orgel Gasparini's übertragen wurde.

In demselben Jahre, am 12. November, verheiratete er sich mit der ältesten Tochter des Stadtrichters zu Zittau, Julie Friederike Auguste Weidich, geb. den 8. August 1789.

Während seiner 13jährigen Amtsführung in Görlitz suchte Schneider auf der so reichen Mannigfaltigkeit darbietenden grossen Orgel sich immer mehr zu vervollkommen. Die eigenthümliche Bauart derselben gab ihm ferner Veranlassung, den Orgelbau selbst genauer studiren zu können und die Fertigkeit zu erlernen, kleine Reparaturen selbst zu besorgen. Bald nahm man Notiz von seiner Orgelkenntnis, so dass er viele Werke nach vollendeten grossen Reparaturen oder Neubauten prüfen und abnehmen musste, so 1825 das grosse Silbermann'sche Werk in der katholischen Hofkirche zu Dresden, nachdem dasselbe einer gründlichen Renovation unterworfen worden war.

Im Jahre 1816 gab er zu Görlitz sein erstes Orgelconcert und unternahm nun zu verschiedenen Zeiten mehrere Kunstreisen, durch welche sich sein Ruf als Orgel- und Clavierspieler befestigte und verbreitete. Im Jahre 1816 berührte er auf diesen Wanderungen zum erstenmal Dresden und gab dort in der Neustädter Kirche auch ein Orgelconcert. Er gefiel in der sächsischen Hauptstadt so, dass ihm im Auftrage König Fried-

rich August des Gerechten durch den Hofmarschall Grafen Vitthum von Eckstädt (Generaldirector der Capelle und des Theaters) der durch den Tod Anton Dreysig's erledigte Posten eines Hoforganisten an der katholischen Hofkirche angeboten wurde. In Görlitz jedoch hatte man sein segensreiches musikalisches Wirken erkannt, weshalb man ihn durch Erhöhung seines Einkommens seinem Posten erhielt.

Durch Schneider's Kunst, Talent und Wirken war für Görlitz ein neues musikalisches Leben erblüht. Sein Unterricht im Orgel-, Pianofortespiel und Gesang, sowie die Gründung eines Singvereins fanden dankbare Anerkennung. Er brachte in Verbindung mit seinem Collegen, dem Cantor Blüher, viele Oratorien, Messen, Opern u. s. w. zur Aufführung, bei welchen er meist selbst die Tenorsoll sang. Diese Aufführungen, sowie sein Orgelspiel zogen eine Menge Fremde nach Görlitz, die den Ruf des bescheidenen anspruchlosen Meisters immer weiter verbreiteten.

Im Jahre 1820 kam Schneider das zweite mal nach Dresden, wo er wiederum Concerte in der Neustädter, sowie in der Sophienkirche gab, wobei er die höchste Anerkennung des unvergesslichen würdigen Oberhofpredigers Dr. von Ammon erwarb. Als er im Jahre 1825 die bereits erwähnte Prüfung der Orgel in der katholischen Hofkirche beendet hatte, führte er dieselbe in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit und Grösse einem Kreise von Kennern und Musikliebhabern vor und errang insbesondere den aufrichtigen Beifall C. M. von Weber's. Kein Wunder nun, dass, als in demselben Jahre der evangelische Hoforganist Kirsten gestorben war, man bei Besetzung dieses Postens zunächst an Schneider dachte. In der That ward er auch, nach dem üblichen Probespiel, hauptsächlich auf den Betrieb Ammon's, als evangelischer Hoforganist und Musiklehrer der evangelischen Capellknaben angestellt. In Görlitz betraute man aufrichtig sein Weggang und die Mitglieder des von ihm gestifteten Singvereins überschrieben ihm in dankbarer Anerkennung seines segensreichen Wirkens einen werthvollen Brillantring und einen schön gearbeiteten silbernen vergoldeten Pokal.

Mit dem 12. December 1825 trat Schneider seine Wirksamkeit in Dresden an, wo ihm sechs Capellknaben und ein Expectant zum Unterricht im Gesang übergeben wurden. Wie segensreich sein Wirken als Künstler und Pädagog war, soll später berührt werden, für jetzt mag die Erzählung seiner einfachen und doch so erfolgreichen äusseren Lebensschicksale beendet werden.

(Schluss folgt.)

Uebersicht neu erschienener Bücher, Brochüren u. dgl.

Friedrich Chrysaander. Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Zweiter Band 1867. (Leipzig, Breitkopf u. Härtel.)
— G. F. Handt. Dritter Band, erste Hälfte. 1867. (Derselbe Verlag.)

Der bedeutende Historiker ist so in Anspruch genommen durch die Ausgabe von Handel's Werken durch die 'Handel-Gesellschaft', deren Last fast auf ihm allein ruht (er besorgt nicht allein die Redaction derselben, sondern hat sich auch seine eigene Notensticherei und Notendruckerei eingerichtet, die unter seiner Leitung ausschliesslich Handel sticht und druckt), dass die Fortsetzung und der Schluss seiner Handel-Biographie, sowie die Ausgabe der 'Jahrbücher' bedeutend verzögert wurden (der erste Jahrgang der Jahrbücher erschien 1862, der zweite Band 1866). Der jetzt vorliegende zweite Band der 'Jahrbücher' (374 Seiten gr. 8^o) enthält an der Spitze einen grossen und sehr gelehrten Artikel über das berühmte aber fast zur Mythe gewordene 'Locher'sche Liederbuch' (24 Seiten). Ferner einen Aufsatz 'Joh. Seb. Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle', eine Kritik von 'Mendelssohn's Orgelbegleitung zu Israel in Aegypten', weiter 'Anzeigen und Beurtheilungen' Geschichte der Musik von Reissmann — ausführlich und gründlich verantheilt von H. Bellesmann —, Antike Rhythmik und Geschichte der griechischen Musik von R. Westphal,

dane kürzere Anzeigen von Werken von Coussemaker, Ph. Weckerling, Fr. Hommel, L. Schöberlein, R. v. Liliencron, A. W. Thayer [chron. Verz. d. Werke Beethoven's^{*)}], C. H. Butler, F. M. Radherl, A. v. Donner [Lexikon], K. Krüger [Syst. d. Tonk.]. Endlich einen Versuch einer Statistik der Gesangsvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz. — Dieser letztere Inhalt empfiehlt das Buch von selbst der Aufmerksamkeit jener Musikfreunde, die sich vorzugsweise mit dem wissenschaftlichen Theile unserer Kunst befassen. Kritische Beurtheilungen der compositionistischen Leistungen der Gegenwart scheinen nicht in der Absicht des Herausgebers zu liegen, was wir eigentlich bedauern, da sich über die Richtungen derselben hier bei so reichlichem Raum mehr und eingehender sagen liesse, als in Wochenblättern möglich ist.

Die *Handelbiographie* (234 Seiten, 8^o) umfasst als Viertes Buch des Zeitraums 1748 — 1783 und trägt die Überschrift: „Uebertrag zum Oratorium. Vollendung und Ende.“ Die Werke Handels, die darin hauptsächlich den Gegenstand der Betrachtung bilden, sind: die *Oratorios* Saul, Israel in Aegypten und *Allegro* (*L. Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), dann die Instrumentalcompositionen des Meisters. Auch wird Handel noch als ausübender Künstler geschildert.

C. F. Pohl. Mozart und Haydn in London. Erste Abtheilung: Mozart in London. 1867. (Wien, Gerold.)

Der Verfasser hat einen mehrjährigen Aufenthalt in London dazu benutzt, um, mit grossem Aufwand von Zeit und Mühe, alles zu sammeln, was von Erinnerung an die Besuche der beiden Wiener Meister in London noch aufzubringen und nicht bereits verarbeitet war. Die vorliegende erste Abtheilung (184 Seiten kl. 8^o) schildert das musikalische Treiben in London in den Jahren 1764 und 1765 und den in diese Jahre fallenden Besuch der Familie Mozart; dann folgen noch ein Anhang, in welchem die Auführungen Mozarts'cher Werke in England verzeichnet sind, und biographische Notizen.

W. Heinzelmann (Prediger zu Krusemark). Der polarische Gegensatz in der Musik oder Neues System der Tonreihen. (Leipzig, Fleischer.)

Ein sonderbares Buch (164 Seiten, 8^o), dessen Inhalt zur Jedermann verständlich ohne Noten dargestellt sein soll, aber wohl den meisten ziemlich confus und unverständlich scheint, wird, Leider fehlt jede Einleitung oder jedes Vorwort, wodurch man irgendetwas, ohne das Buch gelesen zu haben, über die Grundanschauung des Verfassers und seine Differenz mit der bisherigen Lehre orientirt würde.

Ernst Mech (Professor der Physik an der Universität zu Graz).

Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie. Populär für Musiker dargestellt. (Leipzig, Lenschow und Lubensky.)

Verzichte, wie der obige, die Musiker mit den Forschungen Helmholtz's zu befriedigen, oder ihnen doch die Bekanntschaft zu erleichtern, mögen immerhin mit Dank begrusst werden. Es bleibt freilich noch der Zukunft überlassen, ob dieser Richtung der Untersuchung ein Ergöbels gelingen wird, das die Harmonielehre übersüssig macht oder ihr eine neue Basis giebt. Für die Harmoniefolge ist allerdings in der „Verwandtschaft der Klänge“ und in dem nachgewiesenen Bedürfniss eines gemeinsamen Grundtones im Wechsel, oder einer sichern Mitte (Tonike, Tonalität) ein Anhalt gegeben, der aber für den Musiker ganz anders verwendet werden musste; und dies wird doch wieder nur dem Musiker gelingen. Man muss hier immer wieder auf Hauptmann, Sechtera u. v. w. sehen, deren Harmonielehren von den Physiologen und Akustikern wohl bestätigt, aber keineswegs annehmbar gemacht werden.

Dr. Alfred Schöna. Briefe von Beethoven an Marie Gräfin Erdödy, geb. Gräfin Nisky, und Mag. Brencich. 1867. (Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

Die vorliegende, in dieser Zeitung bereits erwähnte kleine Briefsammlung (85 Seiten, 8^o) war bisher ungedruckt, und ist ihre Veröffentlichung mit grossem Dank zu begrüssen, da sie auf des Meisters persönliche Eigenschaften und seinen Verkehr mit der durch Dedicationen bekannten Gräfin interessante Schiellichter wirft. Der Herausgeber hat dieselbe mit einer Einleitung, die den Leser über locale und persönliche Verhältnisse belehrt, denn mit einem kleinen Abgang von Kautelversen aus jenen Erödy'schen Heuses Zeugnis abgeben. (Wünschenswerth wäre von Seite unserer Oesterreich-

*) Wir corrigiren hier sogleich eines Irrthum, der in unserem Jahrbuch begegnet ist. Der Referent des chronolog. Verzeichnisses sagt: Thayer habe die Abfassung einer Beethoven-Biographie aufgegeben. Nun steht aber erstens kein Wort davon in dem Vorwort zum chronolog. Verzeichnisse, und überdies ist der erste Band der Biographie schon im September des vorigen Jahres erschienen. Dies hätte am Schluss des Bandes berichtet werden müssen!

schen Freunde eine zukünftige Mittheilung darüber, wo Peukowitz liegt. Entweder ist es kein a z arisches Gnt, oder Jedem eine keine Station dahin [wie Dr. Schöne meint], denn die Strasse nach Ungarn kann nicht wohl über Jederssee geführt haben.)

F. L. Schnherr. Die Bechinstrumente der Musik, ihre Geschichte, Natur, Handhabung und Verwendung in der Instrumental-, Gesangs-, Militär- und Tanzmusik. (Leipzig, Merseburger, 1868.)

Die kleine Schrift (112 Seiten, Duodez) ist durch ihren Titel hinlänglich bezeichnet und kann als ein brauchbares Beleginstrument empfohlen werden.

Ludwig Nohl. Musiker-Briefe. Eine Sammlung Briefe von Gluck, P. E. Bach, Haydn, C. M. v. Weber und Mendelssohn. 1867. (Leipzig, Duncker und Humblot.)

Das besagt an diesem Buche (384 Seiten, 8^o) ist (von einem nur 4 Seiten langen Vorwort abgesehen), dass Hr. Nohl's gewöhnliche Fasziciele diesem waffeligen sind. Da denn der Inhalt fast ausschliesslich aus Herzensergussungen und geschäftlichen Mittheilungen der oben verzeichneten Meister besteht, so wird es immerhin ein gewisses Interesse wecken, sofern die betreffenden Briefe nicht schon bekannt sind (was z. B. bei den Dedicationen Gluck's der Fall ist). Plan, Sinn und Geschmack in der Auswahl u. dgl. wird man in einem Nohl'schen Buche nicht suchen, und sonach auch nicht enttäuscht sein, wenn man sie nicht findet.

Berichte.

Berlin R. W. Sei Berlin vor zwanzig Jahren eine gute italienische Oper hatte, hat es fast alljährlich nicht an Versuchen gefehlt, eine ähnliche herzustellen. Nur einmal gelang dieser Versuch, als sich der alternde Caricco und die jugendliche Artò zusammenfanden. Im übrigen aber verstanden die Herren Impresarios es nicht, den Anforderungen der Berliner zu genügen. Im glücklichsten Falle waren sie im Besitz einer hervorragenden Kraft, wie der Trebell oder der Adeline Patti, gegen welche das übrige Personal um so mehr abfiel, je mehr es sich bemühte, die Patti'schen Hände. Schwieriger dürfte indess wohl niemals der Berliner Boden für ein italienisches Opernunternehmen gewesen sein, als gerade jetzt, wo die königl. Oper über Kräfte gehet, von denen ich in erster Reihe nur die Lucca, die Harriers, die Edelsberg, Wechsell, Niessen und Böttner nenne, denen sich nun für drei Monate noch die Artò anschliessen hat. Man geht hier überhaupt schon heute nicht mehr in die Oper des Musik, sondern der ausführenden Kräfte wegen. Wie und wo soll aber ein Impresario Kräfte, wie die obengenannten, aufreiben? Und wenn er sie aufreibe, so hlebe als Hemmschuh für das Unternehmen immer noch das jämmerliche improvisirte Orchester und der noch jämmerlichere Chor. Dazu kommt, dass das italienische Repertoire klein ist, und dass das beste derselben vorzüglich in der königl. Oper gegeben wird. Die Bereicherung desselben mit Mozarts' Meisterwerken, wie sie vor zwanzig Jahren stattfand, könnte diesem Uebelstand etwas abhelfen. Allen dazu gehören mehr und bessere Kräfte, als meist hier vorhanden waren und als in diesem Augenblick hier vorhanden sind. Mit Ausnahme des ganz ausgezeichneten Bassfuß, Signor Frizzi, findet sich in der zur Zeit hier anwesenden italienischen Gesellschaft nur Mittergott. Neutrlicherweise ist das Heus alljährlich leer und die Tage der italienischen Oper scheinen mir daher gegeben. — Die künstlerische Bedeutung, welche ich Frau Artò stets beigelegt habe, scheint mir bei ihrer diesmaligen Anwesenheit auch gewachsen durch das Innehalten eines edleren Meases in Bezug auf die tieferen Chorden ihres übrigen vorzüglich disponirten Organs, wie durch die Abacht, ihr Talent auch der klassischen Oper zuzuwenden. Mit der Gräfin im Figero wird die Künstlerin daher demächst eine für das Publikum ganz neue Wirksamkeit beginnen; Donna Elvira soll später folgen.

Frankfurt a. M. DL. Die florentiner Quartettgesellschaft, Herr Jean Becker aus Mannheim mit den Herren Masi, Chiostri und Hilpert, hat uns annehmbar auch besucht und zwei Souten veranstaltet. Das treffliche Zusammenspiel der Herren war erfreulich, wenn wir es auch nicht auf gleiche Stufe mit dem der alten Müller oder mit dem Pariser Quartett stellen. Neben bekannten Nummern führten sie auch das G dur-Quartett von Schubert, Op. 161, vor, das die reizende Melodik eines Measers in reichem Mease, daneben aber auch dessen Schönsensien, die alljährliche Modulation und des Nichterfüllens zeigt. — Unsere einheimische Quartettgesellschaft, Hermosa und Genossen, hat nun ihren Cyklus geschlossen und im letzten Concert Quartett von Schubert, A-moll Op. 19, Sonate für Pianoforte und Violine F-dur

von Mozart und zum Schluß Beethoven's Quartett in C, Op. 59, gebracht.

Das zweite Concert des philharmonischen Vereins, welches sehr rasch auf das erste folgte, trug sowohl in der Ausführung einer leichten Symphonie von Haydn, als auch im Accompaniment einer Arie den Stempel des nicht fertigen; am besten gelang die Overtüre am Hochland's von Gade.

Der sechste Monatsabend bot eine interessante Novität: Scenen aus der novellendamen Oesterösterliche Lazarus von Schubert. Neben einer grossen Fülle melodischer Erfindung, welche in den Arien und Chören sich zeigt, massie der aufmerksame Hörer zugleich stante die dramatische Behandlung des feinen Zugs in Harmonik und Instrumentation. Dass das Werk dennoch wenig Anklang im Publicum fand, liegt wohl einerseits an der Masse der Reclivale, wodurch dem berechtigten Verlangen nach festerer Form so gar wenig genügt wird, und andererseits an dem lang anhaltenden vorberischen des Soprans, welches gleichfalls ermüdet, so wie an dem fast ununterbrochen düstern Glorif des Gesangs. — Das nächste Monatsabend wurde verberichtet durch Herrn und Frau Joachim. Ersterer spielte ein Concert von Viotti und Schumann's Phantasie; letztere, welche wir hier noch nicht gehört, sang eine Arie von Händel, eine Cavate von Marcello und zwei schottische Lieder von Beethoven, alles mit jener Würde und Weib, die den wehren Künstler sofort erkennen lässt. Da das Orchester dazu noch Beethoven's Symphonie in B trefflich spielte, so war der Abend voll des angeregten Gesanges. — Das achte Concert des Monats machte uns bekannt mit der Symphonie in Es von Schumann (fünfteltheil). Nur der zweite und dritte Theil fanden sofort Anklang; ich vermag unsern Hörern auch nicht, dass sie sich in die verwirre Rhythmik des ersten Theils nicht zu finden wussten. Die Gesangsvorträge hatte Herr Bletscher aus Hannover übernommen in einer Arie aus der Schöpfung konnte er dem sich aufdringenden Vergleiche mit unserm Hill nicht Stand halten; zwei Lieder (von Schubert und Löffel) trugen ihm dagegen rühmlichen Beifall ein. Herr Pa war besuhrte seine bekannte Virtuosität in Mendelssohn's Capriccio (H-moll); statt seiner eigenen Compositionen hätte er uns bedeutendere bieten sollen.

Leipzig. Im 15. Abonnement-Concert (7. Febr.) wurde im zweiten Theil eine neue Symphonie von Emil Nomena (Manuscript, unter der Leitung des Componisten) aufgeführt und beifällig aufgenommen. Auch uns berührte sie durch die Liebenswürdigkeit ihrer ganzen Haltung angenehm. Die feine Grazie in allem, die reinen harmonischen Verhältnisse, der ausserordentliche orchestrale Wohlklang sind Eigenschaften, die uns das Werk werth machen und uns dasselbe als das beste erscheinen lassen, was wir von diesem Schüler Mendelssohn's bisher kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Der erste Satz (Introduction und Allegro, D-dur $\frac{3}{4}$) hat freilich am wenigsten Selbständigkeit, Rhythmus und verschiedene modulatorische Wendungen weisen deutlich auf die A-dur-Symphonie von Beethoven hin. Das Adagio (B-dur $\frac{3}{4}$) lehnt sich etwas an Gade, erscheint jedoch weniger als directe Nachahmung. Im Scherzo (D-moll mit 1 Trios) ist vielleicht die Selbstständigkeit des Componisten am grössten und zugleich das künstlerische Wesen befriedigend, während in dem sich daran schliessenden Finale der Bau des Satzes uns etwas zerfahren schien, und uns etwas altväterliche Motive begegnete. — Die Symphonie wurde von unserm Orchester sehr gut, mit besonderer künstlerischen Sorgfalt gespielt.

Was das Concert sonst noch brachte? — Wir können bios das Programm mittheilen. Oberon-Overtüre; Reclivale und Arie aus «Robert der Teufel» (i «Que je hats la grandeur» gesungen von Fräul. v. Edelberg — nicht Kdeisberg — aus Moskau); A-dur-Concert von Beethoven (Herr Tausig); Variationen von Rodé (i gesungen von Fräul. v. Edelberg); Don Juan-Phantasie für Pianoforte von Liszt (Herr Tausig). — Wir hatten uns etwas gewünscht, uns noch einmal daran gewöhnen, Beethoven in unmittelbarer Umgebung von Meyerbeer, Rodé'schen Variationen und Liszt's akrobatischen Verarbeitungen der Melodien grosser Meister zu hören, dagegen sträubt sich unsere ganze Natur, — wir haben demnach den ersten Theil des Concerts nicht gehört. Dem Vernehmen nach rief Herr Tausig einen im Gewandhaus fast unerhörten Beifall hervor. Ueber die Singsänger wurde uns wenig etwas gewöhnlich, uns nicht einmal daran machen wir fragen, ob es für eine Coloratursingende, die sich im Gewandhaus hören lässt, keine anderen Aufgaben giebt als die obigen. — Herr Tausig hörten wir übrigens den Tag darauf in der Zweiten Abendunterhaltung für Kammermusik (3. Cyklus), wo er mit Frau David die G-dur-Sonate von Beethoven Op. 93, dann demselben und Herrn Hagar Schubert's B-Trio Op. 99, zusammen mit zwei Stücken von Niccolini spielte. Die Zeit scheint auf den eminenten Virtuosen ihre reinigende Wirkung auszuüben zu haben; seit wir ihn des letztmalig gehört, hat sich

sein Spiel wesentlich veredelt und geglättet; Geschmack, Mass, tieferes Verständnis haben sich eingestellt, wahrscheinlich auch durch näheren Verkehr mit wirklich guten Musikern. Possen können wir seinem Spiel zwar nicht in dem Masse zusprechen wie etwa Frau Schumann, die z. B. in der G-dur-Sonate doch noch ganz andere Saiten zu berühren weis; aber ein verständiger Virtuose, der den Spuren der Meister nachgeht und bestrebt ist, sie einleuchtend und ohne virtuose Verbrämung zu interpretiren, soll uns schon recht viel werth sein. Die Scarlatti'schen Stücke (G-moll, F-moll) sind bis jetzt, so viel wir wissen, ungedruckt, wir erinnern uns aber sie bereits von Brahms spielen gehört zu haben, und zwar in ganz ähnlicher Auffassung. Der Abend wurde durch ein Violin-Solo mit Bass in A-moll (ohne Antonomasie, aus der kgl. Musikischen Bibliothek), das Herr David bearbeitet hat und vortrug, angenehm bereichert. Das Stück (4 Sätze) erinnert vielfach an Bach, scheint aber in manchen Partien wieder etwas neuem Ursprungs.

Feuilleton.

Karze Nachrichten.

(Zu den Possenen im Don Juan.) Die in Nr. 4 d. Bl. veröffentlichte hoch dankenswerthe Mittheilung des Herrn Hofcapellmeister Dr. Rietz in der Redaction ist geeignet, der von mir in Nr. 3 zur im Vorbeigehen angedeuteten Vermuthung, Süssmayr könne die Possenen zugelegt haben, Bestätigung zu geben. Da nämlich Herr Dr. Rietz führt, die Notenschrift des von ihm gegebenen Beilagebogens mit den Possenenstimmen habe Mozart's Hand erkennen lassen, so bildet jetzt dieser Possenenansatz ein Seitenstück zu der in Nr. 12 d. Bl. vom vorigen Jahr besprochenen Kürzung, welche im Manuscript des Don Juan für den Schlussabschnitt des zweiten Actes vermittelst eines Bellinatti angeordnet ist. Obwohl die Schrift dieses Bellinatti ganz Mozart'sch aussieht, kann doch (wie ich in der citirten Nummer nachzuweisen gesucht habe) sein ungeschickter Inhalt un möglich einem Mozart zur Last gelegt werden, und der Fall würde unbegrifflich sein, wenn nicht feststünde, dass Süssmayr's Handschrift die täuschendste Aehnlichkeit mit Mozart's Hand gehabt habe (Jahn's Mozart IV, S. 694—696). Es giebt bezüglich jener Kürzung keinen andern Ausweg, als die Annahme, dass Bellinatti sei von Süssmayr geschrieben. Rühren die Possenenstimmen gleichfalls von Süssmayr her, so wird für das Wahrscheinlichste zu halten sein, dass er sie erst nach Mozart's Tode schrieb, als er selbst Hoftheatercapellmeister in Wien geworden war. — Es wäre ganz wohl möglich, dass Anton André Kenntnis von der Unsicherheit der Possenen hatte und deshalb den betreffenden Notebogen nicht mit an Frau Viardot übergab. Auch in Bezug auf das Kürzungsbilliet liesse sich an eine solche Kenntnis denken, obwohl dasselbe der jetzigen Besitzerin des Partiturmanuscripts mit diesem zugekommen ist; denn in dem von der Firma André 1836 herausgegebenen Clavierauszug des Don Juan ist auf die Kürzung keine Rücksicht genommen (vergl. die citirte Nummer vom vorigen Jahr). Gögler.

In Darmstadt ging am 3. Februar eine neue fünfstückige Oper: »Die Nazarener in Pompeji«, Text nach Bulwer's Roman »Die letzten Tage von Pompeji« von Gollnick und L. Bauer, Musik von J. Muck in Scene. Das Darmstädter Theaterpublicum soll die Novität »mit vieler Wärme und grossem Interesse« aufgenommen haben.

Aus Wien zu geht uns mit aller Bestimmtheit die sonderbare Nachricht zu, J. Stockhausen werde die Direction der Singscenen und der philharmonischen Concerte niedergehen.

Das Dresdner Journal vom 18. Januar brachte einen Nekrolog über den am 1. Decbr. v. J. verstorbenen Akustiker Friedrich Kaufmann.

Am 23. Februar soll in Coblenz eine neue Composition für Chor, Soli und Orchester: »Die Heleen« von M. Bruch zur Aufführung kommen.

Am 25. Jan. starb in Wien der Professor der Oboe am Conservatorium A. M. Pötschacher, 28 Jahre alt.

Folgende weitere Programme der Allerheiligen Hochschule zu München (unter Leitung des Capellmeister Willner) sind uns zugekommen, Sonntag, den 6. Jan. Missa 1 von Johannes Eccard (1578) (zum erstenmal); Graduale 4 des Chori »Fria soli numerus von Palestrina; Offertorium 5 »Stetit, quoniam redemptio magis von Palestrina (zum erstenmal). Sonntag, den 13. Jan. Missa 4 »Iste confessor von Palestrina (zum erstenmal); Graduale 5 »Tui sum coelestis von Rheinberger (zum erstenmal); Offertorium 4 »O qui sedes, Domine von F. Willner. Sonntag, den 20. Jan. Missa 4 von Joh. Eccard; Graduale 1 »Iste confessor von Vittorio; Offertorium 4 »Confitebor tibi Domine von F. Willner (zum erstenmal). Sonntag, den 27. Jan. Missa 4 des Chori von Hasler (1899); Graduale

«O bone Jezu von Palestrina; Offertorium *Adulate Deo* a dua Chori von Palestrina.

Herr und Frau Joachim halten bei ihrer letzten kurzen Anwesenheit in Paris eine musikalische Soiree für etwa hundert eingeladene Gäste veranstaltet, bei welcher Gelegenheit Joschim hauptsächlich durch den Vortrag des C-Quartetts Op. 59 von Beethoven einen ausserordentlichen Eindruck hervorbrachte. Auch Frau Joachim liess sich mit einigen Nummern, zum erstenmal vor Pariser Zuhörern, vornehmen. Der «Figaro» beschreibt diese Soiree und schildert Frau Joachim persönlich wie folgt: «C'est une jeune femme, grande et blonde, de la physionomie la plus agréable, l'air doux et bon, avec une pointe de timidité (!) comme la plupart des Allemandes encore peu initiées à la vie de Paris. Der letzte Satz ist charakteristisch. Freuen wir uns des indirecten Lobes, das der Pariser Referent unserer Landsmännin spendet! Als Künstlerin bezeichnet er sie richtig mit den Worten: «C'est une fort belle voix servie par un goût très pur et très fin, et un grand sentiment artistique.»

In einem unlängst zu Berlin gehaltenen Vortrage über «Das Aesthetische als Erziehungsmittel» sprach Dr. Bruno Meyer u. a. auch gegen den «philistherhaften Clavier-Fantisimus», der die Musik nachgerade zur Landplage gemacht habe. Leider oft nur zu wahr, geht in Salons und Pensionen!

In München feierte Frau Sophie Dietz (geb. Hartmann) das 20jährige Jubiläum annerbrochener Thätigkeit an der dortigen Hofbühne. Die noch immer frische und rüstige Sängerin ist während dem in 94 Opren 154mal aufgetreten.

In Rom hat die erste Academie der Dante-Gesellschaft unter Leitung des Pianisten Spambati, eines der bedeutendsten Schüler Liszt's, mit einem grossen und tüchtigen Orchester ausgeteufelt, welches den Muth hat, den hiera noch gar nicht gewöhnten römischen Ohren nicht nur Werke wie Beethoven's «Eroica» vorzuführen, sondern auch (in sogenannten populären Kammermusikabenden) Quartette etc. von Schumann, Beethoven und ähnlichen Meistern.

Der kürzlich verstorbene Maler Ingres war ein grosser Verehrer deutscher Musik, und noch zwei Tage vor seinem Tode hatte er in seiner Wohnung auf dem Quai Voltaire ein Concert veranstaltet, in welchem er seine drei Lieblinge, Mozart, Haydn und Beethoven, zum letztenmal hörte.

Leipzig. Das Florentiner Quartett der Herren J. Becker, E. Massi, L. Chiostri und F. Hilpert hat vorgestern im Saale des Conservatoriums eine Soiree veranstaltet, auf die wir noch zurückkommen. Es wurden drei Quartette, von Mozart, Schumann und Beethoven, vorgeführt.

ANZEIGER.

[24] **Neue Musikalien**
im Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäus mit ausgeführtem Accompanement bearbeitet von Robert Franz. Partitur n. 12 —	
— do. — Orchestersimmen n. 15 —	
— — — — — Chorsimmen 3 —	
Beethoven, L. v., Die Geschöpfe des Prometheus. Ballet für Orchester. Op. 42. Arrangement für das Piano-forte zu 4 Händen, von F. Brissler 4 —	
— Boone und Arle «Al perdo», für Sopran mit Begleitung des Orchesters. Op. 65. Clav.-Ausz. von F. Brissler 26 —	
Cramer, J. B., La Parodie. Sonate nouvelle p. le Piano. Op. 43. Nouvelle Edition 174 —	
Haydn, Jos., Trio für Piano-forte, Violine und Violoncell. Arrangement für das Piano-forte zu 4 Händen von C. Burchard. Nr. 6, 7, 8, 9 25 —	
Jadassohn, S., Neun Lieder (Canons) für zwei hohe Stimmen mit Begleitung des Piano-forte. Op. 36 1 74 —	
Köhler, Louis, Clavier-Etuden über beliebige Lieder für Unterricht und Vortrag. Op. 143. Heft 4 und 2 1 10 —	
Kornatzki, Fr. v., Die Lerche. Impromptu f. das Piano-forte. Op. 39 174 —	
Richter, E. F., Quartett Nr. 1 für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 25. Arrangement für das Piano-forte zu 4 Händen von A. Rose 3 —	
Schumann, Rob., Sigismundaraben. Gedicht von E. Gri- b 21 für kleines Chor mit Begleitung des Piano-forte. Op. 39. Clavierauszug mit Text von F. Brissler 10 —	
— do. Arrangement für das Piano-forte zu 4 Händen von F. Brissler 184 —	
Stücke, Lyrische, für Violoncell und Piano-forte. Zum Gebrauch für Concert und Salon. Nr. 4. F. Chopin, Largo. Aus der G-moll-Sonate Op. 65 74 —	

Wohlfahrt, Heinrich, The Young Pianistes Guide. 18 Edition. The English translation by Arthur Leary. (Englische Ausgabe der bekannten Kinder-Überschule.) 1 10 —

Bücher.

Chrysaender, G. F. Händel. (Biographie.) Dritter Band 4. Hälfte 1 6 —	
— Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Zweiter Band n. 24 —	
Tascher, über den Gemeindegesang der evangelischen Kirche 10 —	

[25] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Basshörner. Für Piano-forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 143 Ngr.
Andante aus der Serenade (in C-moll) für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 3 Hörner und 3 Fagotten. Für Piano-forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 143 Ngr.
Allegretto und Menuett aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 8 in F-dur und Nr. 7 in D-dur für Piano-forte übertragen von Charles Delioux. 224 Ngr.
Drei Divertissements für 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner. Für Piano-forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 4 in D, Nr. 3 in F, Nr. 2 in B 4 Tblr.
Fuge für das Piano-forte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur besichtigt von G. Ad. Thomas. 143 Ngr.
Türkischer Marsch (aus der Sonate für Piano-forte in A-dur) für Orchester instrumentirt von Proafer Pessel. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der «Entführung aus dem Serail» eingelegt.) 8.
Partitur 174 Ngr. Stimmen complet 25 Ngr. Jede Stimme einzeln 14 Ngr.
Op. 114. Musikalische Trauermusik für Orchester. Für Piano-forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 143 Ngr.
Serenade (in Es-dur) für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 3 Hörner und 3 Fagotten. Für Piano-forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 Tblr.

[26] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig o Winterthur.

WALZER für das Piano-forte

zu vier Händen

von

Johannes Brahms.

Op. 39.

Preis 1 Tblr. 15 Ngr.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. Februar 1867.

Nr. 8.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Neue Oratorien [Fortsetzung], Lieder, Neue Claviercompositionen). — Johann Schneider (Eine biographische Skizze von M. Fürstenu) (Schluss). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke (Lieder und Gesänge für eine oder mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte) (Schluss). — Berichte aus Berlin, Hamburg und Leipzig. — Füllleton (Kurze Nachrichten, Zeitungsschau). — Anzeiger.

Recensionen.

Neue Oratorien.

1. König Salomo. Dramatisches Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Von Ludwig Meinardus. Op. 25. Clavierauszug. Preis 7 Thlr. Bremen, Verlag von Cranz.
2. Johannes der Täufer. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Von Emil Leonhard. Op. 25. Partitur, Preis 12 Thlr. Clavierauszug von Componisten, Pr. 6 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

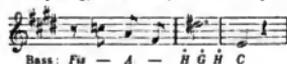
(Fortsetzung.)

Nun zur Musik. Wir geben unser Votum vorerst dahin ab, dass uns die Chöre in diesem Salomo entschieden den Vorzug vor den Soli zu verdienen scheinen. Nicht als ob nicht in den Arien, namentlich in der Partie des Nathan und des Salomo selbst, sich ausdrucksvolle und ansprechende Sätze fänden; aber es will uns vorkommen, als mangle es für die Soli an reicherer, melodischer Erfindung. Wir unsererseits stehen freilich auf dem von den Lowen des Tages verachteten Standpunkt, dass wir, zumal bei einer Arie, schlechterdings eine schöne Melodie haben müssen; alles was sonst interessant, geistreich, ausdrucksvoll sein mag, das steht uns erst in zweiter Linie: nur wer uns schöne Melodie giebt, wie sie unsere Classiker uns geben, dem erkennen wir den Preis zu. Nach solch melodischem Golde suchen wir aber z. B. in der Arie Nr. 4: »Wie lieblich sind deine Wohnungen« etc. nicht mit rechtem Erfolg; die Begleitung ist schön, aber die Melodie hat nichts einleuchtendes, nichts packendes. So ist Nr. 13, das Gebet Salomo's, als Melodie uns nicht bedeutend genug, wie gleich der Anfang zeigt:



Die Arie der Sulamith Nr. 16 »Mein Freund, wo weilst du?« ist zwar, mehr durch Tempo und Begleitung, leidenschaftlich, aber die Melodie ist nicht das süsse Liebes-

lied einer Orientalin. Selbst das Duett zwischen Salomo und Sulamith Nr. 21, das sonst ein schönes, feuriges Stück ist, zeigt Stellen, wo man meint, es müsste ein Strahl frischer Melodie hervorbrechen; gleich die ersten Takte, die Salomo singt, sind kaum mehr als eine Phrase, und S. 66, zweites System Takt 6 ff. (»Meine Freundin du bist schön«) begegnen wir einer etwas banalen Reminiscenz. Von leidenschaftlichem Ausdruck ist die Arie der Zerujah, Nr. 25, aber melodische Erfindung macht sich auch dort nicht geltend; ein Sprung, wie S. 86, unterstes System:



ist unter allen Umständen nicht schön. Für den Salomo ist es schwierig, dass er, dem Nathan als Bass gegenüber, wie als Liebhaber der Sulamith, notwendig Tenor sein muss. Das ist zwar jedenfalls besser, als wenn Händel den Salomo im Alt setzt, woran nur das Castratenzeitalter keinen Anstoss nahm, das auch die Kriegshelden auf dem Theater mit Weiber- oder Knabenstimmen zu hören liebte; aber der ganze Mann passt doch unstreitig mehr für Bariton; Mendelssohn war mit Elias wie mit Paulus auch in dieser Beziehung im Vortheil, wie wir denn auch die Rolle des Nathan im Ganzen für vollkommener gelungen halten, als die des Salomo; dass seine Töne nicht ganz an die Weibe des Mendelssohns Elias reichen, daran ist der Componist nicht schuld, Nathan ist ja kein Elias. Unter Salomo's Gesängen sagt uns das, was er bei der Tempelweibe zu thun hat, von Nr. 7 an, am besten zu; die ersten zwei Töne freilich, die der König hören lässt, S. 17, System 1, Takt 2, machten uns auf der Schwelle fast sträucheln, weil wir meinten, der Gang:



sei von wegen der Quinten in guter Musik nicht erlaubt.

Schön aber und ungemein ansprechend ist dann der folgende Wechselsang zwischen Salomo und dem Volk, das — ähnlich wie der Chor in der Scene auf Karmel — jedesmal die vom König gesungene, einfache und innige Melodie vollstimmig wiederholt. Dasselbe gilt von Nr. 8, wo wir auch bei dem Worte »Brand« die Orchesterfigur, die ohne Zweifel an den Blitz erinnern soll, ganz am Platze finden. Die Chöre aber überhaupt haben Kraft und musikalisches Leben; sie greifen nicht nur hier im Wechselgebet, sondern auch später, wo Jehovahdienst und Molochsdienst mit einander in Conflict gerathen, prächtig in die Handlung ein; die polyphone Arbeit, z. B. in Nr. 31 ist durchaus klar und verräth den Künstler, der es versteht, das moderne Princip des Ausdrucks und Effects mit der contrapunktischen Kunst zu vereinigen, so dass auch die letztere dem ersteren dient. So sind auch die Motive für den Chor der Molochspaffen, Nr. 32, in Gesang und Begleitung gut erfunden und wirksam; dergleichen die Tottenbeschwörung S. 117 und der Feuerchor, der den Untergang der Götzendiener begleitet. In Nr. 40 redet Jehovah's Stimme aus den Wolken. Der Componist lässt dieselbe durch 4—6 homophone Bässe ausführen. Dass Mendelssohn's Behandlung eines ganz ähnlichen Stoffes im Paulus, nämlich die Repräsentation der himmlischen Stimme durch den Frauenchor die angemessener ist, während Bässe sich weit eher dazu eignen, unterirdische Gewalten vorzustellen, unterliegt wohl keinem Zweifel; aber wir machen dem Componisten keinen Vorwurf daraus, dass er dieses schon gebrauchte Mittel nicht anwendet, um nicht eines Plagiats beschuldigt zu werden. Auch ist die Stimme des verkündeten Christus immerhin eine andere, als die des alttestamentlichen Jehovah. Und so sind für denselben Zweck auch sonst schon (z. B. von Bernhard Klein in seinem *Libo*) Männerstimmen im Unisono angewendet worden. Aber unserm Gefühl nach dauert diese Stimme aus den Wolken zu lange. Gott pflegt nicht lange Reden zu halten; das ist Sache der Propheten und Prediger. Auch glauben wir, dass hier eine gewisse Monotonie, etwa dem gregorianischen Gesang ähnelnd, mehr am Platze wäre, als die Modulationen S. 32 im vierten System und noch mehr im sechsten System, wo die enharmonische Verwechslung vorkommt. Die Begleitung der 3 Posaunen macht sich ganz gut, aber auch ihre Wirkung geht durch die zu grosse Länge dieses Satzes (91 Takte!) wieder zum Theil verloren. — Ein merkwürdiges Stück müssen wir noch herausheben, die Buss-Arie Salomo's in G-moll Nr. 39 mit obligater Solo-Violine. Wir gestehen, dass wir uns diesen Satz oft ansehen und vorspielen mussten, ehe wir klug daraus wurden. Wir sind auch hier der Ansicht, dass der Satz, d. h. das *Minore*, zu lang ist und durch seine beständigen, unerwarteten Modulationen ebenso ermüdet, wie er für einen Bussgesang an mehreren Stellen zu gesucht ist, um recht innig zu sein. Mendelssohn's »Gott sei mir gnädig« ist in seiner Einfachheit uns dabei recht — nach dem Gesetze des Contrastes in der Ideen-Association

— in Erinnerung gekommen. Aber bei öfterem Hören dringen dann die Grundgedanken allmählig bestimmter heraus und man findet mehr und mehr Schönheit darin: ist auch die Führung zu modern, um Sebastian-Bachisch zu sein, so hat der Tonsetzer doch unstreitig sich dort das Vorbild genommen.

So ist, wenn wir alles in allem nehmen, das ganze jedenfalls ein nicht unbedeutendes Werk, und wir möchten dem Autor nur wünschen, dass er einen Dichter fände, der ihm einen Stoff so bearbeitete, dass er sein schönes Talent noch gleichmässiger an denselben zur Geltung bringen könnte.

In einer entschieden günstigeren Lage befanden sich, was den Stoff, das biblisch-geschichtliche Material betrifft, der Dichter und der Componist des zweiten Oratoriums. Johannes der Täufer ist schon an sich selbst, wenn auch in seinem Leben weniger hochdramatische Momente vorkommen, als in dem des Elias, doch eine ähnliche, grossartige Erscheinung, die andererseits ihrem alttestamentlichen Vorbilde gegenüber noch den grossen Vortheil hat, dass mit ihr eine neue grosse Zeit anbricht, da die Weltgeschichte eine neue Bahn betritt. Sinnig giebt der Componist dem kundigen Zuhörer das gleich am Anfang zu verstehen, da das Fugenthema der Ouvertüre schon deutlich an den alten Adventschor aus dem vierten Jahrhundert, *Veni redemptor gentium*, anklängt, der dann nach dem Orgelpunkt (Partitur S. 17) von den Bläsern, Holz und Blech getragen, sich als Choral mächtig aus dem Gewoge des Orchesters heraushebt, bis er zuletzt (S. 35) vom Chor mit Trompeten, Posaunen, Contrafagott und Bässen gesungen wird. Ebenso wird der erste Chor: »Die Zeit ist erfüllt, schon im *Larghetto* der Ouvertüre durch eine Signalfigur des Horus vorangedeutet. — Um übrigens vorerst noch beim Texte zu bleiben, so zerfällt das ganze in zwei wohlproportionirte Theile; der erste beschreibt die Prophetenwirksamkeit des Johannes, welche ihren Abschluss findet mit der Taufe Jesu im Jordan und der dabei sich ereignenden Theophanie; der zweite enthält den Untergang des Helden; seine Gefangensetzung, dann die Erklärungen, die er seinen Schülern über sein Verhältniss zu dem Grossen giebt, der jetzt aufgetreten ist; endlich das Fest des Herodes, der Tanz der Prinzessin, die Enthauptung. Letztere schliesst natürlich nicht als blosses Factum das ganze ab; es folgen Trauer- und Trostgesänge der Jünger Johannis, dann das ehrende Zeugnis Christi über ihn (aus Matth. 11), sofort die Aufforderung: »Ihr aber, gedeket an eure Lehrer etc. und endlich als Schlusschor: »Leben wir, so leben wir dem Herrn, sterben wir, so sterben wir dem Herrn etc. An letzteres ist noch ein allgemeiner Lobgesang für fugirten Chor angeschlossen; hier freilich glauben wir, es wäre besser gewesen, nicht dieses fast in jedem Oratorium gebrauchte Mittel zur Abänderung des ganzen auch anzuwenden; jener Spruch, die Worte: »Darum wir leben oder wir sterben, so sind wir

des Herrn, würden einen gerade für dieses Oratorium geeigneteren, specieller passenden Schlusschor abgegeben haben. Sonst jedoch sieht man dem Text deutlich an, dass er die Arbeit eines sachkundigen, ohne Zweifel eines Theologen ist; nur um so mehr aber sollte es uns freuen, wenn wir erführen, dass wie einst Händel seinen Messias-text, so der Herr Componist selber sich seinen Text aus der Bibel zusammengesucht habe. — Mit einem frischen, kräftigen Chor beginnt der erste Theil: »Die Zeit ist erfüllet, das Reich Gottes ist herbeigekommen, thut Busse etc. Als Wirkung dieses Aufrufs, und zugleich in schönem musikalischen Gegensatz (der erste Chor D-dur, *Andantino con moto*, der zweite E-moll, *Larghetto*) folgt ein Busslied, durchaus homophon gehalten, das unterbrochen wird durch einen Chor der Pharisäer, die der Busse sich weigern und — man möchte fast sagen grossmüthig, in plumphem, aber desto besser charakterisirendem Unisono ihre Tugenden preiseln; nachdem sie sich satt geschrien, tritt jenes Busslied des Volks wieder ein und es geben sofort die beiden Chöre in höchst wirksamer Antithese neben einander her. Johannes (Bass) antwortet mit seiner Strafrede wider das »Uetnergestüchtes; in dieser hat der Componist (Partitur S. 49) zu den Worten »es ist schon die Axt den Büumen an die Wurzel gelegt« eine eigenthümliche Begleitung gesetzt, in welcher ein Octavengang der Fagotte, während dessen die Violon Zweiundreissigstel schütteln, offenbar das Knarren des von der Axt getroffenen Holzes andeuten soll:

Dieser Rede antworten nun die Pharisäer, und zwar jetzt diejenigen, die sich zur Taufe bei Johannes eingestellt haben, mit einem Chor, weit energischer als der erste Pharisäerchor; man sieht, aus die bessern unter ihnen sind jetzt gereizt durch die Streng, mit der sie behandelt worden sind; das Unisono (Es-dur) geht hier zuerst in kräftige Accorde, den Ausdruck ihres hohen Selbstbewusstseins, und dann in einen Fugensatz über. Damit aber haben sie ihre Rolle auch ausgespielt; sie sind von dem neuen Messiasreiche (das sich in dem Recitativ des Johannes abermals durch Anklänge an den genannten Choral angekündigt hatte) für immer ausgeschlossen, und das Drama geht zu einem demuthsvollen Gesang, einem Duett zwischen Sopran und Tenor, Jüngling und Jungfrau aus dem Volke über, das sich nicht mehr auf seinen abramitischen Adel stützen, sondern von Gottes Güte allein noch Heil erwarten will. In der Ueberleitung zu diesem schönen Zwiesange (*Andante*, G-dur, ausser von Flöte, Clarinetten und Fagotten nur von zwei Violon, Cello und Bass begleitet, unter denen das Cello die bewegende

Figur übernimmt) ist uns (S. 70, erstes System, Takt 3) eine Stelle aufgefallen, die uns musikalisch gewagt scheint:

Wir möchten fragen, ob die Rückung: ^{es die A} _{Bass: es d} — eine erlaubte genannt werden kann? ob es nicht richtiger

wäre, den zweiten Takt so zu setzen:

wodurch ein einfacher euharmonischer Wechsel entstände, während das Original uns immer den Eindruck von etwas gewaltsamem macht. (Wir finden die zweite Lesart noch härter. D. Red.) (Schluss folgt.)

Lieder.

Emil Kauffmann, Vier Lieder für Mezzo-Sopran mit Clavier. Op. 1. Pr. 36 kr. Stuttgart, Zumsteeg.

— Vier Lieder für Alt oder tiefen Bariton mit Clavier. Op. 2. Pr. 45 kr. Derselbe Verlag.

— Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Clavier. Op. 3. Pr. 36 kr. Derselbe Verlag.

— Vier Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Clavier. Op. 4. Pr. 36 kr. Ders. Verlag.

— Vier Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Clavier. Op. 6. Pr. 45 kr. Ders. Verlag.

— Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Clavier. Op. 7. Pr. 45 kr. Derselbe Verlag.

C. P. Der Autor obiger sechs mal vier Lieder ist als Violonist in der Stuttgarter Hofcapelle angestellt und als Clavier- und Gesanglehrer in den Familien der Resident hochgeschätzt. Er ist der würdige Sohn des musikalisch hochbegabten E. F. Kauffmann, der als Professor der Mathematik in Ludwigsburg in den fünfziger Jahren starb, und dessen ganz vorzügliche, zahlreiche Liedercompositionen (z. B. von Mörike's »Schön Rohrtraute, von Uhland's »Was wecken aus dem Schlummer mich«) lange Zeit nur in einem kleinern Kreise bekannt waren; sie sind theilweise nach seinem Tode gedruckt worden, aber immer noch nicht in der musikalischen Welt nach Gebühr gekannt. In seine Fussstapfen tritt der Sohn; wir möchten ihm wünschen, dass er zeitiger als sein Vater die Anerkennung finde, die dem Künstler doch zu freudiger Thätigkeit und allseitiger Entfaltung seiner Gaben notwendig ist. Die Lieder haben durchgängig, wenn auch in verschiedenen Graden, den rechten Stil und Charakter, der das Lied von der Arie, vom Dramatischen unterscheidet; sie schliessen sich einfach an den Strophenbau des Textes durch klaren Rhythmus und, was am Liede immer das erste und letzte ist, mit ansprechender Melodie an, ohne dass es darum an genauen, musikalischen Ausdruck fehle. Das aber rechnen wir dem Componisten zum Verdienst an, dass er nicht den dramatischen Ausdruck bis zu dem Grade verfolgt und in der raffinierten Weise herzustellen bemüht ist,

würber das schöne der Melodie, also das rein musikalische, verloren ginge; seine Sachen, obwohl viel anspruchloser als manches, was in dieser Gattung dormalen auf den Markt kommt, sind uns gerade dadurch um so werthler, weil sie der falschen, den Mangel an melodischer Erfindung nur schlecht verdeckenden Zeitrichtung nicht bldigen. — Um einiges einzelne herauszulegen, machen wir — als auf besonders gelungene, das obige am meisten beständige Nummern — aufmerksam auf Op. 1 Nr. 4 »Herr! der du alles wohl gemacht« (Text von Fr. Rückert); auf Op. 2, Nr. 2, ein Wiegenlied für Altstimme, Des-dur $\frac{3}{4}$; und Nr. 3 »Ich will dir immer sagen, wie ich so lieb dich hab'«, wo uns, den Traditionen unserer Schule gemäss, nur der Quintengang im dritten System, vom zweiten zum dritten Takt incommodirt; ferner in demselben Heft auf das originelle Todtengräberlied von Hölly, Nr. 4; weiter auf Op. 3 Nr. 2 »Wenn ich in deine Augen seh'« (von Heine), ein Lied, das wir vor Jahr und Tag in einem Concert vortrage hören und das alle Hörer entzückte, ohne dass irgend ein anderes Mittel zu solchem Effect angewendet wäre, als die Innigkeit, die die schöne Melodie schon in sich selbst trägt, und die doch zugleich den Texte sich so anschliesst, als wäre sie mit ihm geboren. Aus Op. 4 machen wir das — im Genre des Erkönigs geliebte — Waldgespräch: »Es ist schon spät, es wird schon kalt« namhaft, dessen wilde Energie einem tüchtigen Sänger eine dankbare Aufgabe stellt; ferner Nr. 4; der Spinnerin Nachtlied, das in engem Rahmen eine Fülle von Musik enthält. In Op. 6 finden wir unter Nr. 2 ein reizendes Wiegenlied (Text von Albert Traeger), und unter Nr. 3 eine Composition des Lieds, womit Eduard Mörike seine köstliche Novelle: »Mozart auf der Reise nach Prag« geschlossen hat: »Ein Tännlein grünet irgendwo, wer weiss? Im Walde etc.; die Musik ist schön und ausdrucksvoll; nur möchten wir auch hier die Quinten im 9.—10., 11.—12. Takt und bei der Wiederholung in der zweiten Strophe (wie auch etwas der Art schon im 6. Takt uns aufstössig) lieber vermeiden sehen. Im letzten Heft hat uns besonders »Die einsame Thräne« (von Heine) angesprochen. Und so seien denn diese Liederhefte denen bestens empfohlen, die in der Musik wirklich Musik haben wollen; für häuslichen Gebrauch eignen sie sich besonders auch durch die verhältnissmässige Einfachheit der Clavierbegleitung.

Emil Kauffmann, Acht Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 5. Heft 1 und 2. Jedes Heft 54 kr. Partitur und Stimmen. Stuttgart, Zumsteeg.

Diese Gesänge sind einem Stuttgarter Männerquartett gewidmet und ohne Zweifel auch für dieses componirt, da ein Musiker, der nicht ein bestimmtes Personal vor Augen hat, wohl schwerlich heutzutage zur Composition von Männerchören sich bewegen findet. Der Autor versteht übrigens den für diese Gattung geeigneten Satz gut, wenn wir auch die melodischen Gänge in diesen Heften mehrfach weniger nun finden, als in seinen Clavierliedern. Am besten hat uns Heft 2 Nr. 5 (»Der Schiffer putzte sich zum Tanze, aus Faust), namentlich die letzte Partie (die Behandlung des »Juchhe«), Nr. 7 Trinklied »Ich bin ein Siamander«, und aus dem ersten Heft Nr. 4 (von Heine) »Es ragt ins Meer der Runenstein«, gefallen. In Nr. 3 desselben Hefts (»Liebeswunden«) ist zwar der Ton des Volkslieds, wie es besonders von Sülzer ausgebildet worden, gut getroffen, aber die Melodie kommt uns mehrmals etwas bekannt vor, was allerdings in dieser Gattung, namentlich nach schwäbischem Typus, schwer zu vermeiden sein mag.

Neue Claviercompositionen.

1. Emil Kauffmann, Sonate in F-moll für das Clavier. Op. 9. Pr. 1fl. 12kr. Stuttgart, Zumsteeg.

2. Emil Kauffmann, Idylle, Scherzo, Romanze für das Clavier. Op. 8. Pr. 36 kr. Stuttgart, Zumsteeg.

3. Heinrich Tepper, Sonate für das Pianoforte. Op. 1. Pr. 1 fl. 12 kr. Derselbe Verlag.

4. — Drei Fugen für Pianoforte. Op. 2. Pr. 45 kr. Derselbe Verlag.

Je öfter wir die erste dieser Nummern ansehen, um so mehr will es uns scheinen, der Autor habe sich absichtlich in mehreren Stücken versucht, die zwar nicht so sehr von einander abweichen, dass nicht alle vier Sätze der Sonate zusammen doch als Sonate, als Einheit betrachtet werden könnten, die sich aber doch merklich von einander abheben; der Componist hat dies vielleicht auch selbst andeuten wollen, indem er jedem Satze eine lateinische Ziffer als Nummer beifügt. Der erste Satz, F-moll, gemahnt uns an Haydn's Art in seinen Clavier-sonaten; der zweite, *Andante*, As-dur, ist ein Stück Beethoven, und zwar ein schönes und tüchtiges; der dritte Satz, *Intermezzo*, Fiacre B-moll, klingt mehr nach modernern Claviermeistern, wir haben dabei theils an Hummel, theils an Reissiger gedacht; für den letzten Satz dürften wir noch Mozart zu Gvatter bitten. Nicht als wäre irgendwo ein Plagiat, wir geben nur den Gesamteindruck. Den zweiten und dritten Satz halten wir für die gelungensten. — Die drei Stücke Nr. 2, Op. 8, sind anmuthige kleine Sachen; der Componist hat sie einer Schülerin gewidmet, und so werden sie auch zarten Händen insbesondere willkommen sein; womit nicht gesagt sein soll, dass sie solchen Händen nicht auch ganz heilsame Aufgaben stellen. Das Scherzo hat uns wieder unwillkürlich an Haydn's Art erinnert.

Das unter Nr. 3 oben genannte Stück, das Erstlings-Opus eines Freundes des vorigen Componisten und diesem gewidmet, ist eine wackere Arbeit; kann man auch nicht sagen, dass die Hauptgedanken durch Neuheit frappiren, so haben sie doch etwas lebenskräftiges, jugendliches, während die künstlerische Verarbeitung ein tüchtiges Talent, wie eine tüchtige Schule verräth. Es ist nirgends etwas gesuchtes, nirgends ein Haschen nach Effect, nirgends das Streben, nebelhafte Ideen musikalisch darzustellen zu wollen; es ist Musik, ausgestattet mit den der Kunst angehörigen, frei und muthig gehandhabten Mitteln, aber überall natürlich — eine gute Hausmusik. Den zweiten Theil bilden Variationen über ein ansprechendes Originalthema in F-dur, die dem Spieler, wie schon der erste Satz in F-moll, gerade so viel schwieriges zumuthen, als ein nicht ungeübter Pianist haben muss, um mit voller Lust zu spielen.

In Nr. 4 hat derselbe Componist mit seinem Op. 2 den Beweis geliefert, was auch in der Kunst der Fuge unter der Leitung eines Lehrers wie Faist gelernt und geleistet wird. Die Fugen haben uns um so mehr interessirt, als sie mit den von den Altmeistern ererbten Regeln und Ausführungsmitteln den modernen Zuschnitt verbinden. Leicht sind sie nicht gerade zu nennen (die erste in As-dur, die zweite in E-moll, die dritte in C-dur), aber wer überhaupt für Musik dieser ernsten, strengen Gattung Sinn hat, wird sie lohnend finden. — Die Ausstattung in Druck und Papier ist in allen diesen Novitäten gleich schön.

Johann Schneider.

Eine biographische Skizze von M. Fürstenuu.

(Schluss.)

Nach dem Tode des Hofcantor Schmidt war die Vice-Hofcantorstelle eingezogen und der Chor hergestellt worden, wie er hoch heutzutage die Musiken in der protestantischen Hofkirche ausführt. Dadurch waren die dienstlichen Geschäfte Schneider's wesentlich vermehrt worden. Der treffliche Künstler bewies, was man auch mit geringen Kräften (sein Chor war nur schwach besetzt) ausrichten könne. Derselbe gehörte stets

zu den besseren Kirchenchören Dresdens, namentlich zeugte sein Choralgesang von trefflicher Schule. Um diese Zeit componirte Schneider Wechselgesänge für drei Soprane oder zwei Tenöre und Bass, welche zu Festzeiten an Stelle des Hauptstückes gesungen wurden. Zwei Hefte dieser trefflichen Musikstücke erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Zugleich bearbeitete Schneider ein Choralbuch für die Kirchen Dresdens, welches noch jetzt in Gebrauch ist und als mustergültig angesehen wird. Ausserdem hatte er bis zum Jahre 1844 den Auftrag von Seite des Consistorialpräsidenten Globig, jährlich zu der musikalisch tüchtigsten examinirten Seminaristen des Friedrichstädter Seminars zu Organisten zu bilden, wofür ihn noch mancher Lehrer in Sachsen dankend verehrt.

Im Jahre 1816 leitete Schneider die musikalischen Abendunterhaltungen am königl. Hofe, wobei er Gelegenheit fand, die Huld des Königs Anton und des gemüthvollen Prinz Max und dessen Familie zu erwerben. In den Jahren 1827 und 1830 gab er Orgelconcerte in der Sophien- und protestantischen Hofkirche, wie ihn denn die berühmtesten Musiker aller Welttheile besuchten, um sein meisterhaftes Orgelspiel zu hören. Als Lehrer wurde er immer gesuchter und eine grosse Anzahl tüchtiger Organisten verdankt ihm Schule und Ausbildung. Von denselben seien hier genannt: Dr. Schütz in Waldenburg, Gustav Merkel, Hoforganist an der katholischen Hofkirche, und Theodor Berthold, Hoforganist an der evangelischen Hofkirche (Nachfolger Schneider's) in Dresden, Dr. Ernst Naumann in Jena, Organist Jansen in Delft, Organist v. Eyken in Elberfeld, Organist Worp in Groningen, Organist Nicolai, jetzt Director des Conservatoriums im Haag, Capellmeister Kitzler in Linz. Auch Robert Schumann nahm während seines Aufenthalts in der sächsischen Residenz Unterricht bei unserem Meister.

Im Jahre 1830 ward Schneider Musikdirector der Dreyss'schen Singacademie in Dresden, welche durch ihn zu einer bis dahin ungeahnten Blüthe gelangte. Sein 25jähriges Jubiläum als deren Dirigent wurde mit einer Anerkennung gefeiert, die den Beweis lieferte, was er der Academie gewesen.

Im Jahre 1853 ging Schneider hauptsächlich auf Betrieb des bekannten Ritter von Neukomm nach London, um in den zwei geistlichen Concerten in Exeterhall, welche der Kölner Männergesangsverein gab, zwischen den Pausen sein herrliches Orgelspiel ertönen zu lassen. Unser Meister erntete ungetheilten Beifall.

Am 4. März 1857 feierte die Dreyss'sche Singacademie das fünfzigste Jahr ihrer Gründung. Die Verdienste, welche sich Schneider um dieselbe, sowie in seinem amtlichen Wirkungskreise erworben hatte, waren auch höchsten Orts nicht unbekannt geblieben. Im Auftrage Sr. Majestät des Königs Johann überbrachte Minister von Falkenstein an genanntem Tage dem Meister das Ehrenkreuz des Verdienstordens.

Das schönste, herrlichste Ereignis seines Lebens, die reichste Belohnung seines thatenreichen, pflichteifrigen Wandels sollte Schneider in der Feier seines 50jährigen Organistenjubiläums am 21. August 1861 erleben und zwar in voller körperlicher und geistiger Frische. Freunde, Schüler und Verehrer hatten nichts versäumt, dem hochverehrten Jubilar, der als Mensch und Künstler der allgemeinsten Liebe und Hochachtung sich erfreute, ihre Huldigung darzubringen. Nur die Hauptmomente dieses Tages seien hier erwähnt. Se. Majestät der König verlieh dem Jubilar das Ritterkreuz des Albrechtsordens, die Universität Leipzig liess ihm das Ehrendiplom eines Doctors der Philosophie überreichen, die Organisten Dresdens widmeten ihm eine Votivtafel, die ehemaligen Capellknaben hatten zu Ehren des Jubilars eine »Johann Schneider-Stiftung« gegründet, mit dem Zwecke, ertüchteten Lehrerschülern, die sich der Musik und namentlich dem Orgelspiele widmen wollen, ein Stipendium zu vertheilen. Des Jubilars Schüler von nah und fern erreichten ihm ein »Jubelalbum«, welches eine

reiche Anzahl Orgelcompositionen derselben enthielt. Der Tonkünstlerverein, sowie die Männergesangsvereine Lieder tafel und Orpheus ernannten ihn zum Ehrenmitgliede. Früher schon war ihm die Ehrenmitgliedschaft des pädagogischen Vereins und der Dreyss'schen Singacademie verliehen worden. So, geehrt, geschätzt und geliebt von den besten seines Vaterlands, lebte der ehrwürdige Jubilar noch drei Jahre in voller Mannes- und Künstlerkraft. Da, am 8. April 1864, erkrankte der Meister am Nervenfieber, welchem er bereits am 13. desselben Monats erliegen sollte.

Schneider's Wirksamkeit war eine dreifach erfolgreiche, als Orgelprüfer und als Orgelspieler. Was Schneider als Lehrer war, werden ihm die evangelischen Capellknaben und seine Orgelschüler von fern und nah nie vergessen. Er wusste stets Strenge mit Milde zu paaren: dabei war er äusserst gewissenhaft, so dass ihn seine Schüler lieben und ehren mussten. Als Orgelprüfer und Orgelspieler ist des Verstorbenen Ruf unanastbar. In erstem Fache verfuhr bei genauerer Kenntniss seines Instruments wohl Niemand tüchtiger und gründlicher als er. Jede Prüfung unternahm er mit der grössten Gewissenhaftigkeit, um dem Erbauer und der Gemeinde gerecht zu werden. Wie viele Gemeinden unseres eigens und weiten Vaterlands hat er erbaut und erquickt durch sein nach vollendeter Prüfung ertönendes herrliches Orgelspiel. Schneider war im Besitz einer durchaus soliden, ganz vorzüglichen Orgeltechnik. Bei grösster Ruhe und einem selbst auf dem Pedal vorzüglichen Legato überwand er die bedeutendsten Aufgaben, von jeder Inconvenienz frei. Namentlich war er auch Meister im obligaten, triomphirenden Spiel, welches darin besteht, dass jeder Hand ein besonderes Clavier zugetheilt wird, während das Pedal den Bass ausführt. Bei Prüfungen neuer Orgeln lieferte er in dieser Beziehung glänzende Proben seiner Gewandtheit. Schneider war Meister in Benutzung der Mittel des Instruments, er wusste überraschende Mischungen der Stimmen zu erzielen, selbst das grösste Orgelwerk in seinen möglichen und brauchbaren Combinationen auszubenten und für die wechselnden Stimmungen schnell die entsprechenden Tonfarben zu finden. Dass Schneider namentlich im Spiele Bach'scher Orgelsachen mustergiltig war, erkannten ausdrücklich an Männer wie Ritter Neukomm, A. Hesse, Professor Töpfer in Weimar, Schumann, Hauptmann, Mendelssohn u. a. Letzterer erklärte ihn für den grössten lebenden Organisten Deutschlands und die Zöglinge des Conservatoriums zu Leipzig, die dem Orgelspiele vorherrschend sich zu widmen gedachten, empfahl er nach durchlaufenem Lehrkurs immer noch an Schneider zu einem besondern Cursus im Orgelspiel, wobei er sagte: »Gehen Sie noch zu Schneider, da können Sie was Tüchtiges lernen.« Ausser den schon erwähnten Wechselgesängen sind nur wenige Orgelsachen von ihm erschienen.

So war Schneider als Lehrer und Künstler. Zum Schluss noch wenige Worte über ihn in rein menschlicher Beziehung. Er war ein Mann im vollen Sinn des Worts, streng gegen sich, mild gegen andere. Eine tief innerliche Natur, war Schneider nicht leicht zugänglich, aber da, wo er sich erschloss, brach ein wahrhaft spottseliges Gemüth hervor, reich beglückend, mächtig fessend. Schneider war nicht nur ein Meister in der Kunst der Töne, er war auch ein Meister in der schwereren Kunst des Lebens.

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Lieder und Gesänge für eine oder mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.

(Schluss.)

Robert Volkmann, Drei Lieder für Tenor oder Sopran. Op. 52. (Pest, Heckenast.)

Mir traume von einem Königskind. Aus dem Himmel droben. von Heine, Die Nachtigall, von Storm. — Es sind die ersten Lieder aus

Volkmann's Feder, die wir kennen lernen (Op. 22 und 42 sind uns nicht zugekommen), die uns aber, aufrichtig gesagt, den Tonsetzer nicht in so vortheilhaftem Licht erscheinen lassen, wie er uns als Instrumentalcomponist vielfach erschienen ist. Daran ist hauptsächlich seine Harmonik schuld, die uns kaum noch irgendwo so gezwungen, unanrührlich und hart vorkommt. Wenn die Zerrissenheit der gewählten Heine'schen Gedichte sich rechtfertigen sollte, so meinen wir doch, es gab noch andere musikalische Mittel, um dergleichen «Ausdrücke».

G. A. Heine's. Verlegen. Op. 45 (mit holländischen und deutschem Text). (Amsterdam, Rothemann.)

Ein durchcomponirtes Lied (Text von A. G. Ronsseu), dessen textlicher Inhalt von der elegischen Betrachtung schöner Vergangenheit sich zur Hoffnung auf die Zukunft erhebt, dessen Melodien für einen umfangreichen Alt geschrieben sind (b bis $\bar{7}$). Die Composition ist etwas neugierig an Werth, zuweilen recht schwungreich (Mittelsatz in Es-moll), zuweilen aber etwas trivial (besonders der Anfang). Die Begleitung hält sich ziemlich in Mendelssohn'schem Fahrwasser.

Julius André. Sechs Lieder. Op. 49. (Offenbach, André.)

In der Ferne; Das Bild der Geliebten; Jägerleid, Abchied; Die Kloster Glocke; Am Bach — sämtlich von M. Opel. — Der Zopf hängt diesen Liedern bedeutend hinten, die rhythmische Leierlei (beständige Wiederholung derselben rhythmischen Figuren) wirkt fast komisch.

Rudolph Bihl. Drei Lieder. Op. 49, in drei Heften. (Wien, Wassery.)

Der Abschied, von Heine; Wolkenlos; Stillbegnügt, von L. Foyler. — Gesänge und der Charakteristik nicht entbehrende Gesänge, die sich an Schubert'sche Art anlehnen, ohne aber als Nachschöpfung zu erscheinen; die Gedanken sind kernhaft, die Begleitung angemessen, voll, nicht überladen; mit einem Wort: der Componist gefüllt uns auf diesem Gebiet weit besser als in Orgelstücken, wo er von falschem Mustern ausgegangen scheint.

Franz Aust. Drei Lieder für Sopran. Op. 294; Vier Lieder. Op. 299; Drei Duette für Sopran und Alt. Op. 298. (Magdeburg, Heirichsbofen.)

Herrigen Gruss viel tausendmal, von G. Heusinger; O Jo; Schmettfling, setz dich, von H. Franke. — Ein Heusinger hört ich raschen; Lausch ich am Bach, von J. Kraus; Liebesohr, von Hessing; Ich weis, warum, von H. Franke. — Bald wird der Tag sich neigen, von Willaten; Es blühen zwei Rosen, von Runge; Vöglein wie singst du schon? von H. Franke. — Die Manier Abt's ist bekannt — jeder nur zu bekannt in deutschen Landen. Ihre Heimath sind Kühragen und der Schwatzerbe, Männer-Liederfeier und respektvoller Italianismus. Aus diesen Quellen sind sich die vorliegenden neuerlichen Kundgebungen entlossen; wer jene Quellen liebt, wird auch das — Wasser, das in den Bachen fließt, mit Wonne schürfen.

Carl Wittling. Drei Lieder für eine Bassstimme. Op. 22; und Vier Lieder. Op. 24. (Dresden, G. P. Wittling.)

Der König in Thule, von Goethe; Zwei Könige, von Geibel; Der Knab' vom Berge, von Uland. Das Fischermdchlein; Um Dich; Mein Herz; Nach dem Sturm, von Th. Fontane. — Verschiedene Anzeichen lassen auf einen, vielleicht nicht unbegabten, aber auch zu wenig durchgebildeten Dilettanten schließen. Besonders in der zweiten Lieder-Serie ist der Clavieratz dürftig und mangelhaft. Der König in Thule in der ersten Serie zeigt, dass dem Autor das Zelter'sche Lied nicht unbekannt ist. Dem «Knaben vom Berge» wird Niemand recht glauben, wenn er von einer Bassstimme gesungen wird. Im übrigen ist die Charakteristik der verschiedenen Gesänge, wenn auch nicht gerade verkehrt, so doch nicht treffend genug.

W. Salinger. Die grosse Firma (von Fr. v. Gudy) für Bariton oder Bass. Op. 2 (Düsseldorf, Bayrboffer.)

Ein komisch intentionirtes Lied, das auch in heiltem Kreise so wirken mag. Der Knast geht dergleichen nicht direct an, doch ist ein gewisses Gefühl für musikalische Komik darin nicht zu verkennen und würde dasselbe den Autor vielleicht zur komischen Oper befähigen.

Otto B. Iselle. Drei Lieder für Alt oder Bariton. Op. 35. (Casel, Luckhardt.)

Zulehke, von Mira Schaffy; Das Röslein; O wenn es doch immer so bliebe, von Mira Schaffy. — Wäre das vorliegende (mit vielen Druckfehlern besegnete) Heft ein Op. o. i. n. s., so würden wir sagen: der Mann hat vielleicht Talent — sehen wir seiner weitem Entwicklung entgegen. Wenn wir aber lesen: Op. 35 (die andern 34 Werke

kennen wir nicht), so gestaltet sich die Sache anders. Wir müssen auf einen fleissigen Dilettanten oder laudlichen Musiker schließen und fürchten, dass guter Rath zu spät käme. Das vorliegende bietet ein seltsames Gemisch von guten Ideen und sonderbaren Auswüchsen und Schwächen. Wer das Heft in die Hand nimmt, wird nicht zu lange zu suchen brauchen, um heides herauszufinden.

Th. Bergmann. Vier Lieder für Sopran oder Tenor. Op. 31. (Magdeburg, Heinrichsbofen.)

's Herblüthlor; Frau Nachtlag, von O. Roquette; Im Rosenbusch die Lirle schief, von Hoffmann v. Fallier-leben; Steyerisches Lied. — Gehört zu der Gattung der «Schneiderhüpfel», wie sie durch die Wiener Compansanten Holz, Proch, Rindhartinger u. a. vertreten ist, in *Cofe* «händel zu singen!»

Richard Dressel. Zwei Lieder, in zwei Heften. Op. 42. (Berlin, Note und Book.)

Gondolier-Lied, und Alpenlied (für Bass) von A. Graf Schlippenbach. — Das schöne Titelblatt verspricht gutes, die Lieder sind aber noch jeder Richtung kläglich.

Emil Breslan. Geistliche Arie. Op. 1^a. (Auswahl beliebter Lieder und Gesänge Nr. 42.) (Berlin, H. Weiss.)

Ein frommes Gemüth lässt sich in G-moll und einem Mittelsatz in B-dur vernehmen, und scheint dabei Beethoven's geistliche Lieder zum Vorbild genommen zu haben. Melodie und Harmonie entsprechen der Absicht, ob dies jedoch vorzüglich mehr zu Tage käme, als eine leidliche Nachbildung.

Berichte.

Berlin. R. W. Auf die grosse Concertpause der Festzeit ist zwar sofort eine überfüllte musikalischer Veranstaltungen gefolgt, über die sich jedoch hervorragend interessantes nicht berichten lässt. Es sind dies meist Abonnementsconcerte, von denen wir den zweiten Cyklus der de Ahna'schen Quartettabende besonders freudig begrüssen. Bemerkenswerth ist allerdings die Aufführung des hundertsten Psalms von Händel und der zweiten Symphonie durch den Ceciliaverein unter Rudolf Radetzky's Direction, sowie ein Liederconcert des Kotzoll'schen Angewandten. In letzterem kam unter anderem auch ein interessantes Madrigal aus dem Jahr 1594 von dem Engländer Thomas Morley, ein Chorlied von Valentin Haemann, einem Dilettanten, der im 17. Jahrhundert lebte und viele reizende, tief empfundene kleinere Werke hinterliess, endlich ein Chorlied von Händel «Nach der Heimath seiner Stille» zu Gehör, das ich aber, sowohl in Bezug auf die übrigens höchst anmutige Melodie, als auf die Harmonisirung kaum ein so schönes Beispiel anerkennen möchte, trotzdem derselbe Meister das gleiche Thema in einer Suite zu Variationen benutzte. Haydn's Autorschaft würde mir viel glaulicher erscheinen. Die bereits durch eigene Werke hier bekannten beiden Tonkünstler Scholz und Jensen gehen jeder ein eigenes Concert, in welchem sie fast ausschliesslich ihre Compositionen vortrugen. In Herrn Scholz erkannst wir bei dieser Gelegenheit auf's neue den vorzüglichsten Musiker, dessen gewandter Feder die musikalische Form und Technik kein Hinderniss mehr entgegenzusetzen vermag, der aber seine Selbständigkeit allzusehr zu Gunsten seines Vorbilds, Beethoven, aufgibt; in Herrn Jensen dagegen einen musikalischen Poeten, dessen Phantasie sich allzu früh über innere Einheit und über die Beschränkungen hinwegsetzt, welche die grössere Form verlangt.

Hamburg. — G. Herr Stockhausen veranstaltete am 17. Dec. eine Beethoven's Gedenktagfeier im Logenraum, zum besten eines unbedeutenden jungen talentvollen Hamburgers. Das Programm bestand aus Lieder- und Kammermusik-Vorträgen, Compositionen des Meisters.

Am 4. Jan. gab unser tüchtiger Pianist Herr Ch. Müller eine Kammermusik-Sourée mitwirkung der Herren Boie, Lee und Schmal. Beethoven's Oduo-Trio Op. 79 und Schumann's Esdur-Quintett wurden vortragen, das erst genannte des Concertgebers, Fräulein Auguste Krone, auf und erwarb sich verdiente Anerkennung.

Das Programm des dritten philharmonischen Concerts am 12. Jan. brachte ein Orchesterwerk folgendes: Weber's Oberon-Ouverture, Beethoven's Sinfonie eroica und S. Bach's H-moll-Suite mit Flöten. Diese drei Werke gelangten im ganzen vorzüglich, namentlich die Oberon-Ouverture, unter Frau Schumann's Leitung, D-moll-Concert von Mendelssohn ziemlich mittl., ihre Technik ist allerdings recht bedeutend, aber von wahren Ausdruck ist nicht viel zu merken, auch ist ein gar zu häufiger Pedalgebrauch sehr störend; ferner frag Fr. Mehlig noch das C-moll-Improvisu von Chopin und ein Stück von Liszt vor. Gesangsvorträge liess dies philharmonische Concert sehr mässigen.

Die fünfte Abendunterhaltung der Herren Stockhausen, Auer, Brandt, Beer und Albrecht wurde auf einen Mittag Sonntag, den 28. Jan., verlegt. Herr Mehlig spielte die Kreuzer-Sonate von Beethoven mit Herrn Auer und Schumann's Es-Quintett. Im Vergleich zum philharmonischen Concert waren die Leistungen der jungen Dame am Sonntag besser; ihrem Contable aber fehlt es bedauernd an Adel der Empfindung. Herr Stockhausen trat in gewohnter Meisterschaft aus Bach's Arie vor. Mittelmächtig ausgeführte Frauchener von Johannes Brahms und ein Streichquartett von Haydn in G-dur bildeten die andern Nummern des Programms.

Herr L. Deppe wird demnächst aus Gesundheitsrücksichten seinen Gesangsverein aufgeben zum allgemeinen Bedauern der Mitglieder desselben.

Am 31. Jan. trat eine talentvolle Hämmergerin, Frau. Thoma Bors, zuerst im Stadttheater auf als Agathe. Die junge Dame war die von Herrn Schulze, Stockhausen und Schmidt aus Lübeck im Gesang unterrichtet und verspricht bedeutendes.

Leipzig. Das »Florindin Quartett« der Herren Becker, Meiß, Chloßtri und Hilpertr liess sich, wie bereits kurz gemeldet, am 11. Februar im Conservatoriumsallo hören. Wer etwas geglaubt hat, dass seine Spielweise etwas drolligen Charakters und Geschmack bequemes an sich tragen, also vielleicht etwas eccentric, phantastisch o. dgl. sein werde, der wird sich ziemlich gewundert haben über die strenge Solidität und die Glätte, welche es im Vortrag bewahrte. Die Herren sind sehr gut eingeleitet, legen überall grosse Sicherheit an den Tag, entwickeln schönen Ton und beachten sehr sorgfältig die Vorschriften der Componisten. Man konnte ihr Spiel daher fast academicisch correct nennen. Dass damit ein Vortrag ausgesprochen ist, und eine Empfehlung, versteht sich von selbst. Wir möchten aber doch wünschen, dass, nachdem die verdiente Gesellschaft diesen Punkt erreicht, sie nun etwas mehr auf künstlerische Freiheit ausgehen möchte; etwas mehr Beweglichkeit in der Ansprache der in den Tonstücken enthaltenen Charaktere, welche keineswegs bis zum caricirten zu gehen brauchen, schiedelst uns wünschenswerth, und gerade für die heilsüchtigen Italiener notwendig, wenn sie an unserer deutschen Kammermusik Gefallen finden sollen. — Im einzelnen wurde von den drei Quartetten (C von Mozart, A-dur von Schumann, A-moll von Beethoven) das meiste ganz vorzüglich ausgeführt; über manches kann man anderer Ansicht sein, oder einer andern Auffassung huldigen. Im Finale des Schumann'schen Quartetts z. B. schrie aus der Mittelsatz in E zu langsam, die Monotonie der rhythmischen Gestaltung trat dadurch noch scharfer hervor. Ebenso war das *Alla marcia* im Beethoven'schen Quartett nicht der Aufschrift *Assai vivace* entsprechend. — Wir schliessen diesen kurzen Bericht mit der warmen Anerkennung des für seine Virtuosen innerhalb mit einiger Selbstverleugung verbundenen Unternehmens, vorwiegend die Kammermusik zu pflegen, und wünschen den Herren auch, dass sie anderswo bessere »Erfolge« machen als in dem »künstlerischen« Leipzig, das in dem kleinen Saal sich spärlich genug einfindet und das Quartett Becker von der Höhe seit werden liess, sich hinrücken lassen zu dürfen.

Die Parlamentarisch-Woche, wo so manche sonderbare Gesetze nicht augenblicklich geltend machten, war von zwei unserer musikalischen Körperschaften, der Eulterpe und dem Comité des Orchester-Pensions-Fonds, aussersehen worden, um je in dem zweiten Theil der von ihnen veranstalteten Concerte (letztes Concert der Eulterpe am 18. Febr., Pensions-Fonds-Concert im Gewandhause am 14. Febr.) dem künftigen Götzendienst der »Zukunft« einen Altar zu errichten und zur Bewahrung der Zukunftsursagen dasselbe ein Kalb als Opfer zu schlachten. Die Eulterpe brachte Liszt's »Les Préludes«, das Pensions-Fonds-Concert (unter Mitwirkung des Herrn Taussig) nicht weniger als eine Tarantelle über Motive aus der Stimme von Portici von Liszt, »Eine Faust-Ouverture« von Wegener, »Gretchen«, Adagio für Orchester aus der Faust-Symphonie von Zeitlitz, ein den Hegocry-Marsch in der Berlioz'schen Instrumental-Compositur aus der Faust-Legende — wie man sieht, lauter »Fauste«, wozu noch die Partie »Ach neige, du Schmerzreiches« aus Schumann's Faustenscene kam. Unsere Ansicht über Liszt's Compositionen ist bekannt und bleibt unerschüttert dieselbe. Die Tarantelle, welche Herr Taussig spielte — und noch weicher er so stürmischen Hervorwurf noch eine uns unbekanntes Wasserparthei suchte — scheint einen Zweck zu verfolgen, wo Liszt's weitestens einige Logik in der Harmoniefolge innehielt; das Hauptvergnügen dabei, den Pianisten sehen zu bewundern, wie er mit zauberhafter Geschwindigkeit und anfehlbarer Sicherheit springend und in weitem Bogen gleitend die Tasten beherrscht, war uns leider durch unsern Platz verzaert, und so blieb uns bios der zweifelhafte Genuss des Hörens einer höchst interessanten Themen-Composition mit den Mitteln einer ausserordentlich bewundernswürdigen Virtuosität aufzufut. Ueber

die *Préludes* haben wir unser motivirtes Urtheil schon in der Wiener »Monatschrift« 1857 S. 141 niedergelegt. Gedankenarm wie das Werk ist, vermog es es nicht die allerdings effectvolle Instrumentirung solchen Hören zu gefallen, die in der musikalischen Geniearbeit nicht orientirt sind; in das Publicum der Eulterpe genug solcher Hörer enthalten mag, so liess dasselbe es auch nicht zu dem nöthigendsten Applaus fehlen. Schlimmer erging es dem Gretchen, welches Stück das im Gewandhause versammelte Publicum, und auch uns, theils of's äusserste laugweite, theils beiläufige, so dass der auch hier von einigen Hörern gesehene Applaus nie in diesen Räumen selten gehörte Opposition hervorrief; wäre auf dieses Stück die Mozart'sche Symphonie gefolgt, so hätte sich leicht eine Kundgebung gestalten können, wie die vom 28. Februar 1858 in Wien. — Wegener's Faust-Ouverture gehört einer Zeit des Componisten an, wo er noch nicht alle künstlerischen Fesseln der Form gesprengt hatte, sie ist verhältnissmässig klar und einfach — leider fehlt nur das positive schöne, das was Eindruck macht; die Aufnahme seitens der Hörer war eine nur mässig warme. — Was Berlioz einmigt, so hatte das Programm zur Orientierung der Nichtwissenden sagen müssen, dass die Composition nicht von Bertini ist (auf dem Zettel stand einfach: Ungarischer Marsch von Bertini), sondern bios die instrumentale Behandlung, die, wie bekannt, an blühender und berauschender Würde nicht fehlen lässt. — Geben wir zu dem angenehmeren Theil dieser Productionen über, so haben wir vorerst zu berichten, dass die »Eulterpe« ihren ersten Concerttheil mit einer höchst interessanten all-neuen Novität ausfüllte; es war der erste Act der »Halleoper« »Anacore oder Amor auf der Flucht von Choro-hini. Lässt auch der Text, wie von einer Ballet-Oper zu erwarten, ein laferes Interesse nicht aufkommen, so ist dagegen die Musik reizend genug, am auch nach Abzug der das Auge beschäftigenden Expectationen höchlichst zu erfreuen. Schade, dass man nicht beide Acte zur Ausführung brachte, mit einem Bruchstück kann die Kritik nichts rechtes anfangen. Von Schomann brachte die Eulterpe im zweiten Theil die Genova-Ouverture und des Gebet aus der gleichnamigen Oper »O du der über Alle wach«, das Pensions-Fonds-Concert die obengenannte Scene, beides gesungen von Fr. Blaczek vom Stadttheater. Es hat uns leid gethan, Schmann gerech durch diese Gesangsstücke vertreten zu sehen, wo er nicht recht durchdrungen vermochte und Gefahr lief mit der Zankmusik in einen Topf zu fallen. — Im ersten Theil des Pensions-Fonds-Concerts hörten wir noch Beethoven's Fiedello-Ouverture, Weber's Concertstück für Pianosolo (von Herrn Taussig reizend gespielt), endlich Recitativ und Arie aus Fidelio »Abscheuener wo einst du ihm« (Fr. Blaczek). Um nun endlich auch von der Ausführung zu sprechen, so erwähnen wir, dass Frisid. Blaczek, dass (im Anacore) noch Fr. Neuhalle Schilling und Herr Rablino vom Stadttheater sich alle Mühe gaben, ihren Aufgaben gerecht zu werden. Fr. Blaczek ist ohne Zweifel eine sehr begabte Sängerin; die Stimme ist freilich nur in der Höhe kräftig und schön, der Vortrag leidet noch an einflussigem Hineinschreiben und übertriebenerm Portamento. Herr Taussig hatte, wie schon mehrfach bemerkt, grossen Erfolg und ras selbst diejenige zur Bewunderung seines Spiels hin, die sonst mehr auf die Composition als auf die Ausführung zu achten pflegen. Chor und Orchester in der Eulterpe heilten sich sehr wacker, das Orchester im Gewandhause besiegte glänzend alle gestellten Aufgaben.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Händel's Samson wurde kürzlich in Berlin durch die Sing-academie zum ersten mal der Original-Partitur, wenn auch mit Abkürzungen, zu Gehör gebracht.

Im Pariser Théâtre Lyrique fand kürzlich eine dreactige Oper »Sardanapal« von Jancières eine sehr ehrenvolle Aufnahme.

Wer etwa Neigung verspüren sollte, sich mit den anerkannt besten lebenden Tonkünstlern Italiens bekannt zu machen, dem sind jetzt die Wege geebnet. Die Direction der »Palestra musicale« in Mailand kündigt an, dass am bald der zweite Jahrgang des musikalischen Unternehmens gleichen Namens zu erscheinen beginnt wird. In wohltheuere, von mindestens 18 Seiten, werden darunter diverse Pianos, 2- und 4händige Clavierstücke, Gesänge und Tänze, alle eigends für die »Palestra« componirt, ausgegeben. Die Direction macht ferner bekannt, dass Herr D. H. Geiseler, Musikhändler in Leipzig, für Deutschland als Commissionär fungirt, der auch Exemplare der *Palestra* auf dem Lager hat.

(Eingegangen) Hannover. Es ist auch den Lesern dieser Bl. wohl kaum unbekannt geblieben, dass der hiesige kl. Hof- und Kirchenchor im verwichenen Herbst durch König Georg aufgelöst wurde. Je mehr dies allgemein von den Freunden erster kirchlicher Kunst

bedauert ward, um so mehr Freude musste die Nachricht erregen, dass eine Wiederherstellung des Chors und eine fernere Erhaltung desselben in Aussicht stehe. Das hat sich denn auch bewährt, denn der Chor ist, allerdings mit beschränkten Mitteln, provisorisch wieder in Function getreten. Der herrliche Notteschatz desselben, vom Capellmeister Weber gesammelt und zu grossem Theil für die besondern Zwecke des Chors componirt — Privatguthum des Königs Georg — ist vorläufig, allerdings unter Protest des bisherigen Hausministers, von der preussischen Regierung in Besitz genommen, und der Chor fungirt augenblicklich unter der Leitung eines früher dabei angestellten Lehrers. Weßhalb ihm die Leitung desselben nicht auch jetzt der bewährten Hand seines musikalischen Begründers und Stifters, des Capellmeister Weber, wieder übertragen, ist eine Frage an das Schicksal, auf welche vielleicht die Zeit auch einmal die Antwort nicht schuldig bleiben wird. Jedenfalls wird diese Thatsache von allen armen Freunden der Kunst hier um so auftrichter beglückt, als sie sehr wohl wissen und anerkennen, dass es gewesen, der mit gründlicher Kenntniss und feinem musikalischen Verständnisse die Liturgie bearbeitet und den Chor auf den

künstlerisch trefflichen Standpunkt erhoben hat, auf welchem derselbe sich befindet.

Zeltungssache.

Der Musikreferent des Leipziger Telegraphen, Herr V. v. Arnold, kannte in seinem Referat das Publicum des Pensionsfonds-Concerts wegen seines Verhaltens zum List'schen «Gretchen» mit gewohnter Dreistigkeit herunter. Wir unserterseits müssen dem Publicum das Recht zusprechen, Richtungen, die ihm aufgedrungen werden, Werke, die ihm missfallen, auf diese Weise abzuweisen, sobald eine Partei oder einzelne Zuhörer an seiner Empfindung geradezu und absolut widersprechendes Votum abgeben. Das Dreinschlagen der Maske auf sogar ein Goethe-respectable! Ein musikalischer Dirigent sollte solche Scandale auch gar nicht veranlassen; entweder ist sein Geschuch und seine Beurtheilung des Auditoriums so unsicher, dass er sie nicht voraussetzt, dann befindet er sich nicht an rechten Plätze, oder seine launere Stimme widerstrebt einem solchen bedenklichen Werk, dann sollte er sich nicht zur Auführung desselben herbeilassen.

ANZEIGER.

[37] Angelegenheit der Händelgesellschaft.

In Nachstebendem erlauben wir uns mitzutheilen, was von uns zur Förderung und praktischen Verwerthung der Ausgabe von Handel's Werken geschehen wird.

Weil den Auführungen nach unserer rein originalgetreuen Partitur zunächst der Mangel gedruckter Chorstimmen hinderlich war, haben wir, auf vielfaches Zureden, beschlossen,

die Chorstimmen in gesammelter zur Aufführung geeigneter Werke

in einer gleichmässigen, schon ausgestatteten und billigen Ausgabe erscheinen zu lassen. Die einzelnen Stimmen werden in hiesigend steifen, mit Titel versehenen Umschlägen, je nach den vier Stimmen in vier contrastirten Farben, zu haben sein, so dass sämtliche Chorstimmen Handel'scher Compositionen gleichmässig gestaltet in die Hände der Vereine gelangen für kaum die Hälfte der bisherigen Preise.

Bereits erschienen sind die Chorstimmen zu **Saul, Samsen, der Trauerhymne, der kleinen Caecilenode und Israel in Aegypten.**

Chorstimmen mit unsern Texten und der richtigen Musik machen damit übereinstimmende Clavierauszüge für die Sänger wie für das Publicum möglich. Es werden daher

von sämtlichen in Chorstimmen erscheinenden Werken auch die Clavierauszüge

herauskommen und ebenfalls ein handliches Format, schöne Ausstattung und sehr billigen Preis vereinigen. Bereits fertig sind die zu der **Trauerhymne, der kleinen Caecilenode und Israel in Aegypten.**

Nur bei Uebertragung dieses Unternehmens in Eine Hand mit Ausschluss aller weiteren Concurrrenz ist es möglich, eine solche, bei schöner Ausstattung billige, getreue und vollständige Ausgabe dieser Werke in Chorstimmen und Clavierauszügen zu Stande bringen zu können. Wir haben daher das ausschliessliche Eigenthum und Verlagsrecht für die Chorstimmen, Clavierauszüge und Textbücher sämtlicher Werke der Ausgabe der Händelgesellschaft mit unserer Uebersetzung an die Musikalien-Verlagshandlung

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

übertragen, und erklären hiermit jede andere Ausgabe sowohl mit unserer Bearbeitung als auch mit unserer Uebersetzung, in welcher Form und in welchem Umfange sie auch immer sein möge, für unbefugten Nachdruck, gegen welchen der Schutz der Gesetze wird angerufen werden.

Zur Ermöglichung von Auführungen, welche die pecuniären Kräfte der Vereine wenig in Anspruch nehmen, wie auch zur Herstellung möglicher Correctheit und Uniformität, wäre die Anfertigung geschriebener, von den Vereinen leihweise zu beziehender Orchesterstimmen wohnlichst sehr wünschenswerth. Hierüber werden wir uns später eine Mittheilung erlauben, erbiten

uns aber zunächst darüber, wie über andere damit zusammenhängende Fragen, die Ansichten und Wünsche der Herren Musikdirectoren.

Leipzig, Februar 1867.

Das Directorium der Händelgesellschaft.
G. Gervinus. Fr. Chrysander.

Bezugnehmend auf Vorstehendes, gereicht es mir zur Ehre, die Mittheilung zu machen, dass sich vom Directorium der Händelgesellschaft das Recht übernahm, die Chorstimmen, Clavierauszüge und Textbücher sämtlicher Handel'scher Gesangwerke, mit der Ausgabe gesammelter Gesellschaft übereinstimmend, zu veröffentlichen, unter Zusicherung des alleinigen Eigenthums und des Schutzes der Gesetze.

Die Chorstimmen und Clavierauszüge erscheinen in einer gleichmässigen, schön ausgestatteten und billigen Ausgabe, mit einheitlicher Nummerierung und Directionsbuchstaben.

Bereits erschienen sind die Chorstimmen zu **Saul, Samsen, der Trauerhymne, der kleinen Caecilenode und zu Israel in Aegypten**, so wie die Clavierauszüge der drei letzten Werke.

Bei Reihenfolge, in welcher die ferneren Werke erscheinen sollen, wird sich hauptsächlich nach den in Aussicht stehenden Auführungen richten.

Indem ich dieses Unternehmen geeigneter Berücksichtigung bestens empfehle, zeichne

achtungsvoll

J. Rieter-Biedermann.

[38] Im Verlage von G. P. Witting in Dresden ist erschienen:

Der Parnass des Violinisten. Eine Sammlung von Musikstücken aus classischen Meisterwerken zum Solo- oder Vortrag mit Clavier-Begleitung.

Nr. 1, 3 von **Haydn** (Adagio aus dem Streichqu. Nr. 14 und 38) à 10 Nr. Nr. 3 von **Vinelli** (Adagio a. d. Violinconcert Nr. 25 à 10 Nr. Nr. 4, 5 von **Mozart** (Andante a. d. Clarinettenquintett und a. d. Streichqu. Nr. 7) à 10 Nr. Nr. 6, 7 von **R. Kreuzer** (Adagio a. d. Violinconcert Nr. 8 und 15) à 7 Nr. Nr. 8 von **Rode**, Andante varie Op. 16 à 12½ Cap. — In Vorbereitung: Nr. 9 von **Rode** (Appassionato a. d. 24 Cap.). Nr. 10, 11 à 12 von **Paganini** (Presto, Nr. 8. Allegretto, Nr. 9. Quasi Presto, Nr. 24. Variationen a. d. 24. Cap.).

Witting, Carl, Stimmbildungsstudien für den getragenen wie figurirten Gesang. 10 Nr.

— 3 Lieder für eine Bassstimme mit Clavier-Begleitung. 12½ Nr. — 4 Gedichte von Th. Fontane für eine Sopranstimme mit Clavier-Begleitung. 20 Nr.

Marcello, Benedetto (1680, à 1739).

Martini, Gio. Battista (Paler Martini — 1706, à 1784).

3 Sonaten für Clavier aus dem vorigen Jahrhundert; neue Ausgabe unter Revision von Maria Krebs, k. Sachs. Kammervirtuosin. à 12 Nr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. Februar 1867.

Nr. 9.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Neue Oratorien [Schluss]. Werke für Solostimmen, Chor und Orchester). — Pariser Briefe von Charles Besuquier. — Berichte aus Münster, Oldenburg und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten. Zeitungsschau). — Anzeiger.

Recensionen.

Neue Oratorien.

(Schluss.)

2. Johannes der Täufer. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Von Emil Leonhard. Op. 25. Partitur, Preis 12 Thlr. Clavierauszug vom Componisten, Pr. 6 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die folgende Arie des Johannes: »Siehe, der Herr kommt gewaltigliche, D-moll $\frac{3}{4}$, *Allegro*, hat etwas Mendelssohnisch-Elias-artiges, was wir aber nicht zum Tadel, sondern zu ihrem Lobe sagen; dagegen incommodirt uns in der Einleitung, *Andantino grave*, die kaum zu verkennende Aehnlichkeit der Behandlung (nicht der Melodie) mit dem Anfang der Arie des Caspar im Freischütz: »Schweig, schweig, damit dich niemand warnte: von einem Plagiat ist keine Rede, aber es ist für die Nachgeborenen immer fatal, dass so manchmal die besten Gedanken, die in ihnen ganz selbständig sich erzeugen, unterdrückt werden müssen, weil zufällig ein älterer Meister schon dieselben gehabt hat. — Als Nr. 41 folgt ein fast wilder, gewaltiger Chor, ein Weberuf über die falschen Propheten, die nichts als Lügen weissagen. Der Componist hat denselben nur den Männerstimmen zugewiesen. Dies zeigt uns schon, dass dieser Chor wieder die Pharisäer vorstellen soll, wie auch der Abdruck des Textes vor der Overtüre dies bestätigt. Es ist also ein letzter Zornesausbruch derselben gegen Johannes; wie er seine Worte gegen sie mit jedem Schritte geschärft hat, so steigern auch sie sich in immer wildere Wuth hinein. Hier freilich möchten wir dem Dichter eine Ausstellung machen; nämlich dass es der neutestamentlichen Geschichte doch nicht entspricht, die Pharisäer in diesem Ton gegen Johannes auftreten zu lassen. Das stärkste, was sie gegen ihn sagen, ist nach Matth. 4, 18 die Beschuldigung: er hat den Teufel, — also: er sei besessen, und zwar darum, weil er nicht als erd und trunk wie andere Menschenkinder. Das aber ist etwas ganz anderes, als der Vorwurf, er sei ein Lügenprophet; und auch jenen Vorwurf des Besessenseins haben

die Herren sicherlich nicht öffentlich, also — musikalisch gesprochen — nicht in lärmendem Chor, sondern nur unter sich behauptet, sie hatten das Volk zu fürchten. — Als Gegensatz zu jenem Pharisäer-Geschrei thut das Terzett mit Chor, Nr. 43, »Wohl denen, welchen vergeben ist die Uebertretung, As-dur $\frac{3}{4}$, dem Hörer wohl; die Hauptmelodie ist einfach, der Satz schön, doch lässt uns die Nummer an mehreren Stellen etwas kalt, der Melodie müchten wir da und dort etwas mehr Innigkeit wünschen. Gerade in solchen beruhigenden Sätzen nach wilden Scenen scheint Mendelssohn immer noch nicht erreicht zu sein. — Ein schwieriges Problem lag nun dem Componisten vor in der Scene am Jordan; die himmlische Erscheinung und Stimme treffend, würdig, und doch nach so grossen Vorgängern neu und selbständig zu gestalten, war in der That keine kleine Aufgabe. Wir glauben, der Componist hat sie rühmlich gelöst. Und zwar, was besonders zu beachten ist, durch einfache Mittel; neben der Blasinstrumenten und mit diesen alternierend wendet er vier Violinen und zwar in hoher Lage an; im Moment, da der Himmel sich öffnet, treten mit hellem Cdur-Accord die Trompeten und Posaunen *ff* ein, welcher Accord sich aber sogleich *decrescendo* in wiegende Triolen und Sextolen auflöst. Dass die Stimme vom Himmel ein Sopran ist, entspricht dem richtigen Gefühl jedenfalls besser, als wenn Gott Vater als Bassist eingeführt würde; dagegen müchten wir die drei Takte lange Coloratur auf die Silbe »Wohl in Worte »Wohlgefallens (S. 425) viel lieber gewünscht; wir fürchten, solch eine Verzierung zerstört die Illusion. — Den Schluss des ersten Theils bildet ein grosser Doppelchor in F-dur: »Gelobet sei, der da kommt, ein König im Namen des Herrn, als Antwort auf die Stimme vom Himmel; die Musik ist schön gruppiert, lebendig bewegt; den Massen-Effecten gegenüber melodische und zugleich in der Stimmenführung ausgezeichnete Zwischensätze, wie S. 131 der achtstimmige Satz in As, dann das prächtige Wogen über dem Orgelpunkt S. 135, zuletzt der *Allegro*-Satz im $\frac{3}{4}$ -Takt, in welchem der eine Chor ein munteres Jubellied erklingen lässt:



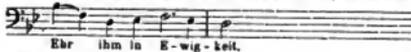
Jauchze und rüh-me du Toch-ter Zi-on,

der andere dagegen in Choralnoten die Melodie singt: »Komm heiliger Geist, Herre Gotte — auch dem Texte nach sehr passend, da bei der Taufe Jesu der heilige Geist hernieder schwebte, also der Hymnus auch nach dieser Seite sich wenden muss. An solchen Sätzen, solchem kunstvollen Ineinanderarbeiten von Choral- und Figuralgesang, die dann beide vom Orchester umschlungen werden, sieht man mit Freuden, dass unsere jungen Meister es verstehen, von den alten Meistern zu lernen.

Aus dem zweiten Theil heben wir die fünfstimmige Fuge S. 200 heraus, deren schönes Thema wohl modern klingt, aber darum nichts an seinem Werthe einbüsst:



Der vom Himmel kommt, ist u-ber si-le, Preis und



Ehr ihm in E-wig-keit.

Ferner ist zu erwähnen das Festmahl bei Herodes, wo die begleitenden Figuren der Oboen und Trompeten, so wie hernach die der Fäße an die Bach'sche Manier erinnern. Wie schon hier die Kunst und der Geschmack des Componisten sich darin bewähren mussten, dass das an sich so höchst profane Festmahl doch würdig gehalten wurde, um als Theil eines Oratoriums seinen Platz zu finden, woszu eben die Anwendung Bach'scher Tonfiguren ein süßerst klug ausgedachtes Mittel war, da auch weltlichere Musik, sobald sie nicht mehr modern ist, schon durch ihre Alterthümlichkeit einen dem kirchlichen analogen Charakter annimmt: so lag dieselbe Aufgabe, nur noch mit gesteigerter Schwierigkeit, darin vor, wie der Tanz der Tochter der Herodias ausgeführt werden könne, ohne die Würde des Ganzen zu verletzen. Ein wahres Oratorium muss in jeder Kirche aufgeführt werden können: ein Tanz, sumal mit Piccolo, Triangel und Tamburin, droht das geheiligte Local unter allen Umständen zu profanieren. Sehr klug hat schon der Dichter unseres Stücks darin gebauelt, dass er diesem Tanz einen Text heigab, der zuerst eine Klage über die Vergänglichkeit alles Irdischen enthält, welcher die Tonart H-moll entspricht; aber auch die folgende Partie in D-dur, »Wohlauf denn, lass uns des Lebens uns freu'n, da uns noch schmücket der Jugend Zier«, ist durchaus edel gehalten und durch die hüßigen Molltöne, die sich einmischen, temperirt. Den Gesang führt, neben und unter dem Solo der Königs-tochter, ein Jungfrauenchor aus; in der Begleitung dominiert eine Principalvioline, während die übrigen Saiteninstrumente meist *pizzicato* spielen. Den Schwur des

Herodes begleiten, wie billig, Hörner und Trompeten; dem gegenüber bildet der kurze Chor: »Wehe den Hirten, die die Schafe meiner Weide umbringen« einen wirksamen Gegensatz; es ist, als ob sich plötzlich der Himmel verfinsterte und Blitze in den Königssaal hereinleuchteten. Von der Arie, mit welcher Johannes vom Leben Abschied nimmt, können wir nicht sagen, dass sie uns ganz befriedigt hätte; vortrefflich ist zwar der Gedanke, seinen Gesang, neben der bewegten Orchesterbegleitung, noch von einem Solo-Horn mit der Melodie accompagniren zu lassen: »Wenn wir in höchsten Nöthen seine; aber von Johannes selbst möchten wir wärmeres, innigeres hören; declamirt ist die Arie überall richtig und dem Texte sorgfältig angepasst, aber der Wurf glücklicher Erfindung scheint uns hier weniger gelungen; wir zweifeln, ob sich dem Zuhörer viel von der Arie in's Gedächtnis prägen wird, was doch von einem Musikstück, das solch einen Moment ausfüllt, sollte erwartet werden. Ein ungeschickter Druckfehler ist es, dass in der Partitur S. 260, vorletzter Takt unten, statt *ser* hiess ihm sein Haupt herbringen« steht: *ser* liess etc., nach welchem Berichte man verwundert sein müsste, dass Johannes hernach noch eine Arie singt. — In dem Trauerchor der Johannis-Jünger (»Der Herr hat dich erlöst von allem Uebeln, C-moll, *Andante*) ist als besondere Schönheit der Uebergang in's Dur zu den Worten: »Ihm sei Ehre in Ewigkeit, S. 270, und namentlich der nach E-dur und C-dur, S. 272, 273 hervorzubehenden. In der Schlussfuge sind alle Künste der Umkehrung, der Vergrößerung u. s. w. an Mann gebracht, wie es ja billig und herkömmlich ist, dass der Schlusschor noch eine Art Hauptexamen für den Componisten — und auch für die Sänger ist. Ganz unerwartet werden wir noch in den sieben letzten Takten aus C-dur nach einer Fermate in Es-dur, nach einer zweiten in Des-dur geführt, aus welcher wir uns erst im vorletzten Takt wieder in C versetzt finden; wir erklären uns dies aus dem richtigen Gefühl des Componisten, dass der Schlusseindruck, den der Zuhörer von einem Johannes der Täufer mit nach Hause bringt, ein tragischer sein soll; ob dies aber nicht vielleicht richtiger dadurch zu erreichen gewesen wäre, dass nicht ein Lobgesang den Schluss machte, haben wir an Anfang schon angedeutet.

Es ist in der That ein schönes Stück deutscher Arbeit für deutsche Kunst, was in diesen beiden Oratorien vor uns liegt; und es gereicht uns recht zum Tröste, dass in einer Zeit, die die Afrikanerin und Tristan und Isolde producirt hat, doch auch noch Ernst und Kraft vorhanden ist, um die religiöse, im Dienste des Christenthums und auf dem Boden unserer classischen Meister stehende Kunst nicht verweisen zu lassen. Referent hat wenig Aussicht, den »Salomo« und den »Johannes« mit vollem Chor und Orchester zu Gehör zu bekommen; aber auch schon die sorgfältige Durchsicht, das innere Hören derselben ist ihm zum Genuss und zur geistigen Bereicherung geworden.

Werke für Solostimmen, Chor und Orchester.

N. W. Gade. Die Kreuzfahrer. Dramatisches Gedicht von Carl Andersen nach Motiven aus Tasso's »Das befreite Jerusalem«. Op. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 7/8 Thlr. netto, Clavierauszug 3/4 Thlr.

S. B. Ein Versuch Gades, seine Muse auf religiösen Boden zu verpflanzen, ist in der »heiligen Nacht« (Op. 40) nicht besonders gelungen. Man empfindet zu lebhaft, dass die Romantik der neueren Musik, namentlich auch derjenigen Gade's, sich schwer verbindet mit Momenten der heiligen Geschichte, deren Hintergrund ein tief ernster ist und die Mittel der profanen Kunst entschieden ausschliesst. — Vielleicht empfand der Componist dies nachträglich selbst und wählte darum für ein neues Chorstück einen Stoff, der zwar eine religiöse Seite hat, dessen Grundlage aber doch die Romantik ist. Die Begebenheiten, welche in den »Kreuzfahrern« zur musikalischen Behandlung des Stoff hergeben, haben viel mehr Realität als die Geschichten der heiligen Schrift; auch fehlt es nicht an erotischen Elementen, wie sie die weltliche Kunst wenigstens zulässt, wenn auch nicht fordert (selbst die Oper kann ohne dieselben auskommen, wenn man »erotische« im eigentlichen Wortsinne nimmt — man denke an Fidelio, Joseph und seine Brüder, Jessonda u. a.).

Das Werk (12 Nummern) zerfällt in drei Theile von mässiger Dauer, so dass das Ganze kaum einen Concertabend ausfüllt. Der erste Theil ist überschrieben: »In der Wüste« und behandelt Momente der küssersten Ermüdung und Ermattung auf Seite der den Zug der Kreuzritter begleitenden Pilger und Weiber: »Heiss wogt das Sandmeer, gehl wie Fismmen, staubschwer Bäche bangens« (Nr. 1). Da tritt Peter der Eremit (Bariton) auf, tröstend und ermutigend (Nr. 2). Die Kreuzritter sind hohen Muthes voll und lassen sich mit Rinaldo (Tenor) an der Spitze, in einem energisch rhythmischen Gesang vernehmen (Nr. 3), dessen Refrain das bekannte »Gott will es ist, worin sie von Peter bestärkt werden. Hieran schliesst sich ein Gebet Peter's und des Chors (Nr. 4), womit der erste Theil schon endet. Der zweite ist überschrieben »Armida« und führt zuerst die »Geister der Finsterniss auf der Haide« vor (Nr. 5), welche auf das Geheiss Armida's (Nr. 6) den Zauberpalast bauen, in welchem Rinaldo aus dem Schlaf erwachen und dann in den Umschlingungen Armida's seine Mission und seine Waffenbrüder vergessen soll. Dieses Attentat wird in Nr. 7 durch Sirenen und endlich in Nr. 8 durch Armida selbst in's Werk gesetzt. Rinaldo ist nahe daran, der gewaltigen Erregung der Sinne zu erliegen. Aber Armida hatte vergessen zu verhindern, dass die Gesänge der Kreuzfahrer an Rinaldo's Ohr schlagen; er vernimmt sie, die erst leise, dann stärker ertönen, und reist sich endlich los: »Des Himmels Streiter will ich lebend! Die Zauberkwelt versinkt, wie sie gekommen, auf Armida's Geheiss, und damit schliesst der zweite Theil. — »Gen Jerusalem« ist der Titel des dritten Theils, der vorerst (in Nr. 9) die frühe Morgenstunde im Lager zum Gegenstande hat; die Ritter rüsten zum Aufbruch. Rinaldo kehrt zurück und knüpft an die letzten Worte des Chors einen Sologesang (Nr. 10) an, in welchem er vom Gehorsam der Reue und Scham zu erneutem Gelübde übergeht. Da lässt sich (Nr. 11) ein »Pilgermarsch« vernehmen, dem man zuerst nur das Gefühl der Mühe und Last, dann der Hoffnung auf haldiges Erreichen des Ziels anhört; Rinaldo mischt darein den Ausdruck seiner schon vorher ihn beherrschenden Gefühle. Da erhebt plötzlich (Nr. 12) Peter seine Stimme und zeigt den Kreuzfahrern Zion's Höhe, die im Sonnenlicht erglänzend vor ihnen liegt. Hieran knüpft sich ein entsprechender Gesang des Chors, der das Werk beschliesst.

Dies ist in Kürze der Stoff und der Hergang der musikalisch illustrierten, ziemlich gedrängten Begebenheit. Betrachten wir nun das künstlerische Gewand selbst. Gade zeigt sich hier im allgemeinen stark berührt von dem Geiste der Neuzeit, der auf dramatische Gestaltung allüberall ausgegangen wissen will. Dass derselbe seine Berechtigung hat, dass dem Zwang der Form die künstlerische Freiheit entgegenzustellen ist, dass das natürliche Verhältnis der Gegensätzlichkeit und die erhöhte Lebendigkeit des heutigen Lebens in dem dramatisch bewegten ganzen einer Gesangscomposition einen rascheren Verlauf der Musik fordert, das sind wir weit entfernt zu leugnen. Nur ist nicht zu übersehen, dass eine zu weit gehende Durchführung dieses neuen Princips zu einer kaleidoskopartigen Kunst führt, die wohl an- und aufregt, aber nicht den reinen und vollkommenen Genuss gewährt wie die ältere fest und consequent ausgeführte Form. In unserer Tonkunst sind wir nachgerade auf dem küssersten Punkt nach dieser Richtung ange- langt, und man merkt es Gade an, dass auch er, als Kind der Zeit, jenem Ansinnen sich willig genug fügt. Wir besorgen demnach, dass die »Kreuzfahre« zwar durch den Reichtum an musikalischen Gedanken und treffender Tonmalerei, bei sonst (wie es sich bei ihm von selbst versteht) durchaus logischer Entwicklung in Harmonie und Modulation, im Detail durchaus anregend und gefallen, aber doch den vollen gesättigten Eindruck nicht zurücklassen werden, den wir als den eigentlich künstlerischen bezeichnen; manches geht allzu schnell vorüber, man erwartet musikalisch eine höhere Steigerung, einen weiteren Ausbau, und sieht sich nicht selten schon am Schluss eines Abschnitts angelangt, wo man eigentlich wünschen möchte, dass es erst recht anginge.

Von dieser Besorgnis abgesehen, dürfte die treffende Malerei des einzelnen überall ihre Wirkung nicht verfehlen. Zu dieser Malerei möchte man gleich im vornherein die gewöhnlichen Tonarten rechnen. Oder ist es Selbsttäuschung, wenn wir in dem zuerst herrschenden Fis-moll und H-dur förmlich den heissen Sand unter den Füßen und die Gluth der Luft zu fühlen glauben, während in dem Es-dur des ersten Theil-Schlusses uns schon die Glaubenskraft Peter's des Eremiten ausgeprägt scheint? Nicht minder auffallend ist uns in dieser Beziehung das Fis-dur in den Momenten der glühenden Verführungsversuche im zweiten Theil erschienen. Doch eilen wir nicht zu sehr voraus, sondern führen den Leser gemach von einem Moment des Tongemäldes zum folgenden.

Nr. 1 (Fis-moll $\frac{3}{4}$, Andante — 88 Takte), im Orchester allein beginnend, wozu dann der Chor tritt, ist eines jener traumähnlich vorbeiziehenden Stücke, wie sie die Neuzeit mehrfach aufweist. Kein festes Thema, nur kurze melodische Motive tauchen auf, verschwinden, wechseln mit andern ohne weitere Vorherleitung; dazu fein gewählte Tonfarben des Orchesters, sowohl obwohl in rein harmonischer wie in charakteristisch-poetischer Beziehung verwendet, ein wahres Tongemälde in glühenden und doch trüben Farben, wie wir die Wüste vorstellen. Solche Musik wirkt natürlich mächtig auf die Phantasie, man glaubt die Scene mit aller Stäffigkeit deutlich vor sich zu sehen. So lange dergleichen vom Künstler erreicht wird, ohne dass der Musik selbst und ihren Elementen Gewalt angethan wird, lassen wir es uns gern gefallen und finden uns überrascht, dass uns mit den allbekanntesten melodischen und harmonischen Mitteln durch eigenbüthige Verwendung wieder ein ganz neuer Eindruck verschafft wird.

Nachdem dieses Stück in Fis-moll förmlich geschlossen hatte, tritt die Tonart D-dur auf und Peter der Eremit lässt sich in Nr. 2 vernehmen. Drei Possunen, die in Nr. 1 vermieden waren (nur eine Bass-Tuba steht dort vereinzelt unter vier Hörnern), geben dem Orchester jetzt einen andern Charakter. Was Peter an Trost, Vermahnung und scharfer Rüge auszu-

sprechen hat, ist alles ganz charakteristisch in Töne gebracht; nur können wir uns von dem Eindruck nicht losmachen, dass dieser Satz mit Unrecht in bloßes Arrisio Form gekleidet ist — Rinaldo nimmt auch zu bald das Wort, ehe man noch von Peter's Rede und Gesang recht überzeugt und ergriffen ist. Ältere Tonmeister würden eine so kräftige Gestalt wie Peter wohl in straffere musikalische Form gebracht haben. Rinaldo also scheidet die Strafpredigt ab, betheuert den angebeugten Willen und die alte Kraft und geht dann über zum »Kreuzritter«-Gesang Nr. 3 (Männerchor), dessen Strophen-Melodie er zuerst vorträgt und in die später der Chor mit einstimmt. Der Componist hat hier die moderne Marschform mit punktierten Rhythmen benutzt, was uns nicht ganz unbedenklich erscheint; das hervortreten des Solo-Tenor — bei Marschrhythmus, gewissen springenden Intervallschritten und hoher Führung der Solostimmen — dann der hinzutretende Männerchor, werfen uns ein wenig aus dem Bilde heraus und fachen die Erinnerung an Opernhelden und Männerlieder auf. Wir meinen, eine andere gemessener rhythmisch-melodische Behandlung würde sich empfinden haben, um der Einheit des mittelalterlichen Stoffes und Bildes willen. Nach diesem Stück, das in H-dur steht und in dieser Tonart auch schliesst, folgt plötzlich C-dur, wo der Eremit wieder auftritt und zum Abendgebet überleitet, das dann als Nr. 4 in Es-dur von ihm und dem (jetzt vollen) Chor angestimmt wird. Dieses Stück scheint uns in Haltung und Farbe sehr gelungen; besonders zwei Unisono-Motive darin sind von eindringlichster Wirkung; Männer- und Frauenstimmen treten zeitweilig zu schöner Wirkung auseinander und zusammen, ein Hauch der Andacht und ein poetisch-orientalischer Duft liegt darüber. Ob das Stück für den Schluss des ersten Theils nicht etwas zu kurz gerathen ist, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Die verschiedenen an sich schönen und charakteristischen Motive scheinen uns nicht genügend zur Einheit verschmolzen, nicht pyramidal ausgebaut; wir meinen, das erste Unisono-Motiv hätte zu solchem Ausbau den besten Stoff dargeboten und es sei künstlerisch bedenklich, dass von aller thematischen Ausarbeitung desselben hier in einem so wichtigen Stück gänzlich abgesehen worden ist, um so mehr, als der zweite Theil ohnehin ein ganz neues Gemälde aufruft. Der äusserliche Umstand, dass das Heer sich zu Ruhe begiebt, scheint uns zu nebensächlich, als dass ihm zu Liebe die Erhebung des Gemüths verabsäumt werden dürfte.

Der zweite Theil beginnt mit einer unheimlich flüsternden und schwirrenden Instrumentaleinleitung, versinnlichend das Walten der Geister auf der Halde: In G-moll, Streichquartett mit Sordinen, laufende Sechszehntel im Tempo *Allegro* — alles sehr charakteristisch und übereinstimmend. Auch die Führung des dann darauf gebauten Chors in getheilten Unisonos und einöthigen, nur hier und da phantastisch ausgreifenden melodischen Phrasen, entspricht vollkommen dem Bilde. Bald erscheint denn Armida (Nr. 6) zur Beschreibung der Geister. Die Tonart H-moll nach einem Schluss in G-moll-dur, Paukenwirbel, Harfe, hin- und herlaufende Figuren der Streicher, bereiten die Phantasie auf besonderes vor. Armida (hoher Alt oder Mezzosopran) enthüllt ihre Absicht, das Kreuzfahrerheer durch Verstrickung Rinaldo's in ihre Bande führerlos und zum Handeln unfähig zu machen. Ihr Gesang athmet Leidenschaft und dämonisches Wesen, hält sich jedoch vorwiegend in recitativ-sprechlichen Formen, die nur in der Beschreibung sich zu rhythmischer Bestimmtheit erheben. Ein kurzer Uebergang führt aus H-moll nach F-dur (Nr. 7), wo die Sirenen (Sopran und Alt, dreistimmig) ihren Gesang erheben. Gade hält sich hier in jener üppigen Weichheit, die zwar sinnlichster Natur ist, ohne aber, wie es die Zukunfts-Meister lieben, in vollkommen realistische Malerei der bedenklichsten pathologischen Aufregung zu verfallen. Der Gesang der Sirenen ($\frac{1}{4}$ *Andantino*

quasi Allegretto) nähert sich Spohr'scher, traumhaft monotoner Weise. Künstlerisch interessant ist er durch den wiederholten Sext-Vorschlag vor der Quinte des F-dur-Accords, der freilich in derselben Tonart zu oft wiederkehrt, um nicht endlich seinen Reiz zu verlieren. Dergleichen darf einen Rinaldo wohl seltsam berühren, aber noch nicht seine bessere Natur unterjochen. Der eigentliche bedenkliche Sturm auf seine Rittertreue beginnt erst in Nr. 8, wo Armida selbst ihre Verführungskünste entfaltet. Die Bewegung des Stücks schreitet progressiv von *Andante sostenuto* über *Poco animato* zu *Allegro grazioso* vor, wodurch die wachsende Unruhe und Gefahr Rinaldo's, und die drängende Bestürmung durch Armida und die Sirenen bereits ihren Ausdruck finden. Wo letztere wieder mitwirken, hat sich die Tonart bis in das heisse Fis-dur gehoben und der bisherige $\frac{3}{4}$ -Takt geht in dreitheiligen Takt über. Dazu kommt noch die Quartsextlage, ferner eine anmuthig gleitende Subsextelfigur der Violine, die von zwei Terzflöten in Es und Harfe unterstützt und besonders gefärbt wird. Der Hörer wird in Gade's Tönen Rinaldo's Gefühle deutlich genug ausgedrückt finden. Es ist schon oben mitgetheilt, dass der Kreuzrittergesang hier endlich als ein *Deus ex machina* warnend und rettend eingreift; derselbe ertönt zuerst ganz leise, bios von Instrumenten getragen, später stärker vom Männerchor, bis er, nach wiederholter Rückkehr der Verführungsmotive, endlich so stark wird, dass Rinaldo einstimmt und der Spuk sein Ende findet. Das Stück ist lang genug ausgeführt, um die heilsuchende Wirkung hervorzubringen; das zusammenwirken verschiedener Gesangs- und Instrumentalfacette sichert ebenfalls eine lebendige Wirkung, und so glauben wir, dass dieser zweite Theil, gut ausgeführt, von jedem Concert-Publicum mit Beifall aufgenommen werden wird.

Im »Gen Jerusalem« (dritter Theil) befinden wir uns wieder im Lager. Der erste Theil batte mit dem Abendgebet geschlossen; jetzt schildert die Musik den Anbruch des Tages. Die Musik beginnt leise in C-dur $\frac{3}{4}$ -Takt *Moderato* mit entsprechenden ahnungsvollen Klängen von eigenthümlicher Klangmischung: zuerst Clarinetten und Fagotte im Einklang mit getheilten Bratschen, dann Horn unisono mit Violine auf der G-Saite; wie rosenrothe Morgenköcherchen tauchen auf diesem Grund Oben und Flöten mit hoch gelegten gehaltenen Accorden auf u. s. w. Dann folgt Männerchor mit einer saften Melodie, in welche sich bald Horn und Trompete als ferne Signale mischen. Nach einem längern Orgelpunkt auf G als Dominante von C wird plötzlich nach E-dur gelenkt, wo in belehertem Zeitmaass der Gesang in kriegerisches Wesen übergeht; die Haupttonart C wird bald darauf wieder gewonnen. Dann (Nr. 10) erscheint Rinaldo, noch voll Reue über seine momentane Pflichtvergessenheit, und singt eine Art von Busslied (auch in C $\frac{3}{4}$ *Allegro moderato*), das allmählig in den Ton der Opferfreudigkeit übergeht; ein rhythmisches Motiv deutet darauf das Vorüberziehen von Pilgern an, die Modulation wendet sich von C nach G-moll, in welcher Tonart (Nr. 11) sich ein Pilgermarsch anschliesst ($\frac{1}{4}$ *Allegretto quasi Andantino*), der den Ausdruck der Mühseligkeit trägt und durch die Wiederholung einiger rhythmischen Motive gleichsam die Last der Pilger versinnlicht. Ein weiter folgender G-dur-Satz drückt dann das Gefühl der Hoffnung aus; dasselbe erhält durch Rinaldo bei überraschendem Eintritt in H-dur (*Animato*) noch mehr Lebendigkeit, obwohl alles, der Situation des noch nicht angebrochenen Tags gemäss, im *pianissimo* verharret; hierauf kehrt der G-moll- und der G-dur-Satz der Pilger nochmals wieder, wodurch dieses Stück auch eine schöne Abrundung erhält. Leise verklingt in der Frage: »Ahnst deine Sehnsucht der Seligen Tag?« der Satz in G-dur. Da führen plötzlich die Bässe solo mit vier stark markirten Noten: *g f g a* nach As-dur, worin (Nr. 12) Posaunen und Tuba, Holzbläser und Streichquartett im $\frac{3}{4}$ -Takt

Maezoso eine scharf rhythmisirte Figur aussprechen, und Peter in gehobener Stimmung den Pilgern Jerusalem zeigt. Die Modulation wendet sich dabei in directen Accordschritten von A nach C und Es-dur, wo dann der ganze Chor *fortissimo* und im $\frac{1}{4}$ -Takt mit »Jerusalem, das Ziel ist da!« einfüllt. Wir stehen hier offenbar an dem Hauptmoment des ganzen Werks, der denn auch mit allen Mitteln der Orchestration und voller Chorkwirkung in Scene gesetzt ist. Doch vermessen wir hier einen festen melodischen Kern, der sich nun entwickelte und ausbreitete. Wir müsstens uns sehr täuschen, wenn alle sonstigen statt dessen aufgetobten Mittel hierfür vollkommen entschädigten; ein Componist wie Gade fühlt wohl, dass ein breites Ausklingen hier erforderlich ist, und in der That zieht das Stück sich in der Tonart Es noch eine gute Weile hin; sogar treten in H-dur nochmals Peter und Rinaldo aus dem Rahmen des Chors heraus und das »Jerusalem« kehrt in Es wieder; das Tempo wird beschleunigt und das Orchester wirft immer größere Tommassen aus. Aber alles das kann uns nicht ersetzen, was hier eine reiche Polyphonie hätte leisten können, wovon wir keinesfalls eine Fuge in *optima forma* gemeint haben wollen. Homophonie, parallele Rhythmik machen eben nur eine äusserliche Wirkung; ergreifen können sie nicht, und dies wäre unseres Bedünkens doch bei solcher Situation erforderlich. Gade zeigt sich hier eben nach jeder Richtung als moderner Componist, der bei der älteren Kunst durchaus keine Anleihe machen will. Wir mögen Niemand dafür verantwortlich machen, wenn er aus seiner Natur und Zeit nicht herauskommen kann, vermögen aber nur die Besorgniss nicht zu unterdrücken, dass die gänzliche Lossagung von der älteren Kunst, der man so viele grossartige und immer mit neuer Bewunderung betrachtete Werke verdankt, der neueren Kunst zum Schaden gereichen und ihr dasjenige rauben werde, wonach doch im Grunde jeder Künstler strebt: dauerhafte Wirkung.

Gade's »Kreuzfahrers« werden trotz alledem durch den Reichtum an schönen Details, die eben die Emanation eines wirklich productiv begabten Künstlers sind, jedem Publicum von Bildung und Empfänglichkeit als eine höchst dankenswerthe Bereicherung der Concert-Repertoires erscheinen, und wir empfehlen somit den Dirigenten grosser Concert-Institute die baldige Benutzung dieser neuen Partitur. Wir hoffen dann auch in die Lage zu kommen, unser obiges blos auf Lectüre und Studium basirte Urtheil hier bestätigen, dort modificiren zu können.

Pariser Briefe

von Charles Beauquier.

Eine wahre Wolke von Violinisten hat sich über Paris entladen: Sivori, Viouxtemps, Joachim; und während man glauben sollte, sie hätten alle Bewunderer und Bewunderung erschöpft, brang plötzlich ein neues Phänomen hier an: Wilhelmj. Als er zuerst im Pasdeloup'schen Concert auftrat, noch sehr jugendlich und unscheinbar aussehend, hatte man unwillkürlich ein Gefühl des Mitleids mit ihm. Nach Joachim, der kurz zuvor an demselben Platze das Publicum entzückte, war vollständiges Fiasco fast unvermeidlich. Er selbst aber schied dieses Gefühl am wenigsten zu theilen, schien gar nicht an die lauschenden 8–10 Tausend Ohren zu denken und setzte mit grosser Unbefangenheit den Bogen an. Schon nach wenigen Bogenstrichen fühlte man, dass man einen Meister vor sich hatte, und bald war alles unter dem unbezwinglichen Zauber dieser laut und voll, und zugleich mit unübertrefflicher Reinheit hervorquellenden Töne. Ein neuer Stern am Himmel des Violinspiels. Wenn man eine Parallele zwischen Joachim, Viouxtemps, Alard, Sivori und endlich Wilhelmj ziehen wollte, würde sich meines

Erachtens das Verhältniss ungefähr so stellen: Wilhelmj glänzt durch Reinheit und Präcision im Spiel. Alard ist feuriger, aber weniger gleichmässig. Sivori überwindet die ungläublichen Schwierigkeiten mit einer ungläublichen Kühnheit und Geschicklichkeit, die nur leider der Charakteristerei und Künstelmacherei sehr nahe kommt. Viouxtemps entfaltet in jedem Tone edle stilvolle Würde und Haltung, Joachim endlich vereinigt alle Vorzüge in sich, er ist souveräner Herrscher im Reiche der geigenen Muse. — Sivori ist während über die ausserordentlichen Erfolge Joachim's und Wilhelmj's und hat beschlossen, in diesem Winter so oft wie möglich zu spielen, um die Aufmerksamkeit wieder auf sich zu lenken. Will nun beide klassische Musik spielen, so glaubt Sivori zeigen zu müssen, dass ihm diese Kunstrichtung auch nicht verschlossen sei, und verlegt sich desshalb auf Beethoven. Ob zum Vortheil für seinen Ruhm, scheint mir zweifelhaft. Ein Mann, der wie er sein Leben lang nur bestimmte halbsprechende Stücke *opera potpourris* u. s. w. eingeübt hat, um jedes neue Publicum auf neue zu blenden, der eben nur Virtuose war, ist nicht gemacht, der tiefen Gedankenfülle eines Beethovens gerecht zu werden. Ebenso wäre es unmöglich, dass Sivori jemals ein Quartettspieler würde. Sein Ziel wird immer sein, die Mitspieler zu verdunkeln. Gott sei Dank sind aber die Tage des reinen Virtuositenthums vorüber. Sivori selbst musste kürzlich die Erfahrung machen, als er im Conservatorium beim ausgepiffen werden nur eben vorbeikam.

In den *Concerts populaires* spielte man neulich das Adagio der Oceansymphonie von Rubinstein. Ein schön und talentvoll gearbeitetes Stück ohne gesuchtes künstliches Wesen. Ich werde mich hüten, wie das mehrere hiesige Kritiker gethan haben, aus dem Musikstück heraus die Schönheiten des Oceans zu beschreiben. Allerdings ist in einem solchen Falle die Versuchung zu interessanten aperçus und sentimentalen Gefühlsäusserungen für den Pariser Journalisten gross. Bei einer Mozart'schen Symphonie, die wohl nur eine Nummer oder höchstens die Angabe der Tonart an der Stirne trägt, ist das schon viel schwieriger. Was kümmert sich das Publicum darum, ob sie in F oder in H geschrieben ist. Doch auch die Tonart wie den Takt vergisst ein Pariser Kritiker niemals dem Publicum mitzuthellen; das giebt einen Anstrich von tiefer Gelehrsamkeit; aber damit ist es dann leider auch gethan und eine reizende Beschreibung des Oceans, wie er in den Strahlen der Mittagssonne regungslos ruht oder im Sturme tobt, füllt die Spalten rasch und leicht. — Die alten Componisten waren doch sehr rücksichtslos gegen die Bequemlichkeit der musikalischen Scribenten.

Das Athenäum hat viel Zulauf und wird ihn wohl behalten, so lange sein Dirigent im Stande ist, immer etwas neues, nicht-gehörtes auf's Programm zu setzen. Freilich im Athenäum und im Cirque Napoléon stets neues und interessantes zu bieten, ist keine geringe Aufgabe für Pasdeloup. Es wird kaum etwas anderes übrig bleiben, als endlich auch zu den Compositionen lebender Musiker zu greifen. Viele junge strebsame Componisten wünschen nichts schmälicher, als ihre Werke dem Publicum vorführen zu können. Lalo, Saint-Saëns, Gouvy u. s. w. haben schon wiederholt Proben ihrer Tüchtigkeit abgelegt, und ich zweifle nicht, dass sie auch in diesen Concerten Anerkennung finden würden. Doch thun wir dem Athenäum kein Unrecht. Es hat einen sehr glücklichen Griff gethan mit der Wiederaufnahme von Félicien David's »Deserts«. Der jüngeren Generation war dieses originelle und sehr häufig nachgeahmte Werk als ganzes fast fremd geworden. Als fernere »alte Novitäten« führen wir den Chor »Guten Abends« des englischen Componisten Bishop an. Er ist ohne Begleitung, und ich glaube nicht, dass das Athenäum eine bessere Wahl unter den zahlreichen Werken des Componisten der »Weinlese

hätte treffen können. Das Stück ist allerdings mehr einfach kindlich als interessant, aber die Bewegung frisch und die Melodie einnehmend. Dank dem selten die Wirkung verfehlenden *tempo di menuetto* musste der Chor sogar wiederholt werden.

In der grossen Oper hat man sehr eifrig mit der neuen Verdi'schen Oper *Don Carlos* beschäftigt. Wie ich höre, dürfte sie kaum zur Vermehrung seines Ruhmes beitragen. Ausser einer hübschen Romanze im ersten und einem brillanten Finale im dritten Acte soll wenig bedeutendes darin sein. Wohl nur ein verlässlicher zweiter Aufzug der *Vesper Siciliennes*. Die grosse Oper ist übrigens schon offenbar kein Feld für Verdi.

Man spricht von einem internationalen musikalischen Preiswettbewerb für die Ausstellung; wahrscheinlich wird eine Cantate die Aufgabe sein. Ausserdem wird die Musik auf der Ausstellung vertreten sein durch ein grosses Instrumental-Concert in dem allen Industriepalast unter Direction des Orchesterchefs der grossen Oper; ferner durch drei Chor-Concerte, sowie eine gleiche Anzahl von Militär-Concerten. Auch ist Rede davon, eine grosse Orgel aufzustellen und seldam die ersten Organisten Europas einzuladen. Die Virtuosen, welche um die Zeit der Ausstellung in Paris sein werden, finden in einem eigens zu diesem Zwecke auf dem Champ de Mars eingerichteten Concertsal Gelegenheit sich hören zu lassen.

Berichte.

Cacilienfest zu Münster.

S. Unser diesjähriges, am 27. und 28. Januar gefeiertes Cacilienfest hatte uns hier nicht näher darzulegenden Gründen eine besondere Bedeutung. Es galt, nach den seitherigen sechs Concernten, nun auch vor einem weitem Zuhörerkreise den Beweis für die ungeschwächte Lebenskraft unseres auf breiter Grundlage zu constituirten Vereins zu erbringen. Die Aufführung des Hauptwerks, Haydn's Schöpfung, war eine nach jeder Seite gelungene zu nennen und gewann unbedingt den ersten Preis des Festes. Zur Besetzung der Soli waren Fr. Rothenberger aus Cohn und die Herren Stagemann und Pirk aus Hannover herangezogen. — Fr. Rothenberger bewährte sich durch die volle geistige und technische Beherrschung ihrer Partie wieder als ein äusserst schätzbare Sängerin. Ihre Stimme ist gewiss keine von denen, welche durch Kraft des Tons imponiren, wofür sie sich aber, zumal in der höhern Lage, durch stets reines und edles Klang empfiehlt. Zu bedenken wäre, dass die Sängerin in dem fein durchdachten Vortrage des Hrn. Stagemann und Pirk aus Hannover herangezogen. — Fr. Rothenberger bewährte sich durch die volle geistige und technische Beherrschung ihrer Partie wieder als ein äusserst schätzbare Sängerin. Ihre Stimme ist gewiss keine von denen, welche durch Kraft des Tons imponiren, wofür sie sich aber, zumal in der höhern Lage, durch stets reines und edles Klang empfiehlt. Zu bedenken wäre, dass die Sängerin in dem fein durchdachten Vortrage des Hrn. Stagemann und Pirk aus Hannover herangezogen.

Glasnostellen in dem fein durchdachten Vortrage des Hrn. Stagemann waren weiterhin die Recitation zu den wunderbaren einfachen, nach wahren Naturmetereen, denn das „Lese rauschende, „Du nimmst den Odem weg etc., während ihm in anderem die dem Orgen zu tief liegende Partie mehr eine edel charakteristische Auffassung, als den strengen Voll- und Wohlklang der Stimme darzulegen gestattete. Wir wissen aber kaum, wo wir gleich beides zusammen haben könnten: den wichtigen Bass für den breiten Strom, das weite Meer, die wüsten Wäldchen etc., und das schmiegsame Bariton, der mit reinem, weichem Klang in das besußernde Lied der Liebe stimmt.

Was uns an Herrn Pirk überaus wohlgefiel, war seine für einen Tenor wahrhaft seltene Bescheidenheit. Man möchte seinem Vortrage freilich mitunter eine wärmere Auffassung, ein festeres Herausreten wünschen. Aber weich sanft, ansprechend, nirgend im ersten Sinne forcierte Stimme! Welch feine Behandlung des Tons in der Arie „Mit Würd' und Hohheit angehen,“ weich in seiner, zum Herzen sprechender Ausdruck in dem „An seinen Busen schmiegt sich etc.“ — Das Zusammenwirken des so erlesenen Terzells mit den Schlusschören des ersten und zweiten Theils bot einen wirklich seltenen Genuss.

Die Ausföhrung der Chöre, wozu sich die Damen recht muster vorging, war durchweg fest, voll und feurig, und besonders präcis in den Einwürten. Wir legen hierauf ein besonderes Gewicht, da

gerade die Chöre, gegenüber den anmüthigen Arien und Malereien, den ernsten religiösen Charakter, des dazwischen liegenden Lebensmittels des Werks darstellen. Auch das Orchester leistete recht tüchtiges, besonders auch in discreter Begleitung der Solostimmen und feiner Anmalung jener der einfachen Erzählung mitgegebenen Illustrationen. So einte sich neuer Grimm's Astar und intelligenter Leitung alles zum harmonischen Ganzen. Erfreulich war aber auch die andachtsvoll, an den beziehenden Stellen begeistert ausbrechende Theilnahme des Publicums.

Nicht ganz so zuversichtlich können wir, mit dem Chöre zu reden, „das Lob des zweiten Teils verkünden.“ Das Programm eines „Künstler-Concerts“ ist eben zu sehr von allerlei Umständen und Zufälligkeiten, von persönlichen Wünschen, Liebsabereien etc. abhängig. So erlitt denn die Wirkung des ersten Theils schon durch merkliche Einbuße, dass drei Nummern von so wiegend welchem Charakter auf einander folgten: die Elias Arie „Es ist genug“ (Sehr richtig!), Arie der Susanne „O saume länger nicht“ und der erste Satz des Hummel'schen Bmoll-Concerts. Wir müssen gestehen, dass uns, trotz des sehr fertigen und gefälligen Vortrags, die letztere, mehr Phrasen als Gedanken aufbühende und durch eine merkwürdig lange und langweilige Orchester-Einleitung gedehnte Composition nicht so erwärmen vermochte, als sie doch mit nicht unbedeutlichen Mozart-Reminiscenzen gar zu harmloser Natur. Hier wäre ein Concert von Mozart selber um so mehr am Platz gewesen, als diese köstlichen Tonwerke unbegreiflicher Weise so wenig gekannt sind!

Die kräftigen Elemente zu dem hiernach schwächeren ersten Theil des Concerts gab Beethoven mit der mächtigen dritten Leonora-Ouvertüre und dem wehvoll erhabenen Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen.“ Den zweiten Theil eröffnete die schwungvoll executirte Euryanthe-Ouvertüre, der Herr Pirk die Cavatine „Unter blühenden Mandelbäumen“ anschloss. Unser junger Concertmeister Deack's spielte dann die Othello-Phantasie von Ernst — eine an sich gewiss wenig passende Wahl. Aber wie wusste uns der Spieler die Unbedeutendheit der Composition über seinen begeisterten Vortrage vergessen zu machen. So voll und frisch ans sich heraus und doch in jedes Detail zutreffend, war es ein Spiel, alle Kritik zu entwehnen. Möge nur Herr Deack sich auch in classischen Compositionen recht festsetzen; da winken ihm erst die reichsten Kränze.

Fr. Rothenberger und Herr Pirk eröffneten einen anmüthigen Sängerring mit Liedern von Beethoven und Schubert und sangen zugegeben (durch ausdrucksvolle Melodie und reizend charakteristische Begleitung ausgezeichnet) von Grimm. Herr Stagemann sang Schumann's Balladen „Blondes Lied“ und „Die beiden Grenadiere.“ Der virtuose Vortrag schien uns inbeiden beiden Stücken, gegen's Ende auf vordringenden Applaus- und Theaterspect geordnet, das feine musikalische Mass zu überschreiten. Das Halblehnen aus der Messias, wo Fr. Rothenberger den Sopran wirksam unterstützte, machte den würdigen Abschluss.

Oldenburg. S. Die heutige Concertation wurde mit dem Capellconcerte am 22. Novbr. eröffnet. Zum Vortrag kam die dem Publicum schon bekannte Esdur-Symphonie von R. Schumann, die Ouvertüre zur schönen Melusine von Mendelssohn, sowie zu Rosemunde von Fr. Schubert, ferner des Pianofortconcerts (Es-dur) von Beethoven, gespielt von Frau Cl. Schumann, welche ausserdem noch die Ballade von J. Brahms (s. Op. 48), „Zur Guitarre, Impromptu von Czerny, und die Esdur-Polka von Chopin, vorzutragen. Unser Publicum nahm die Leistungen der Frau Schumann mit Anerkennung entgegen, während die kleinere, konstgebildete Zahl der Zuhörer ihr Entsetzen über das vollendete, geistig durchdrungene Spiel aussprach. — In dem zweiten Concert, am 23. Decbr., kam folgendes Programm zur Ausführung: Jubel-Ouvertüre von Weber; Arie des A. Stradella, vorgelesen von Frau L. Bussier, Mitglied der heiligen Bühne; *Souvenir de Spa*, Solo für Violoncello von Chopin, vorgetragen von Kemmermusik Hrn. Ebert; Lieder von Mendelssohn, Wiadebein und R. Franz (Fr. Bussier); Ouvertüre zu Anacron von Cherubini; Symphonie pastorale von Beethoven. Fr. Bussier's wohlgeschulte kräftige Altstimme hat zu geringem Umfang, um allgemeiner verwandt werden zu können.

Das Quartett der Herren Engel I. und II., Fr. Schmidt und L. Ebert gab zwei Soreen. In der ersten hörten wir: Quartett (B-dur, Op. 18) von Beethoven; Trio (B-dur, Op. 99) für Pianoforte, Violine und Violoncello von Fr. Schubert; Quartett (D-dur, Op. 64) von Haydn. In der zweiten Soiree wurde gegeben: Quartett (Es-dur) von Dittersdorf; Quintett (Es-dur, Op. 16) für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott von Beethoven; Quartett E-moll von Mendelssohn. Neu war uns das frische, lausige, allgemein ansprechende Quartett von Dittersdorf.

Der Sängerein führte am 7. December folgende Werke mit Orchesterbegleitung auf. Requiem von Cherubini; *Actus tragicus*,

Cantate «Gottes Zeit» von S. Bach, bearbeitet von R. Franz; Adventlied von Rückert, composit von R. Schumann.

Die Leistungen der grossherzog. Capelle waren wie gewöhnlich ausgezeichnet, ebenso fesselte das Quartett, dem Singverein dagegen gebührt das Lob eines ruhigen Strebens.

Ueber den Werth der Concertprogramme lässt sich erst am Schluss der Saison ein präcises Urtheil fällen; unser Wunsch in dieser Beziehung geht dahin, dass bei der geringen Anzahl der Concerte nicht zu viele Wiederholungen selbstanst. Werke, dagegen öftere Vorführungen weniger bekannter, auch berechtigter Werke stattfinden möchten. Bemerkenswert zu werden scheint noch, dass unser Director's «Bret von Lieb» stellenweise eine Leistung des Compositionen am 13. Dec. in Düsseldorf zur Ausführung kam.

Leipzig. Das sechzehnte Abonnement-Concert (31. Februar) wurde durch eine Manuscript-Ouverture von dem Düsseldorf'schen Director Herrn Julius Tusch eröffnet, die ziemlich lebhaften Beifall erhielt, den sie auch durch orchestrales Wohlklang, formale Abrundung, hübsche Motive und interessante harmonische Behandlungen verdient. Originelle Ideen haben wir nicht bemerkt, manches in rhythmischer Beziehung nicht verstehen können; der Composit scheint in letzterer Beziehung bis und zu Schumann'scher Manier gerathen zu sein. Da wir von unserm Platze den Dirigenten nicht sehen können, so vermögen wir weder zu noch andere Rechenarbeit zu geben, ob Textveränderungen, oder rhythmische Accenveränderungen die Ursache jener Unverständlichkeiten waren. Ferner hörten wir im ersten Theil eine Sängerin, Frau Reiser, Hofoperangeräuer aus Mannheim, und eine Pianistin, Frau Johnson-Gräver, die sich schon neulich in der «Euterpe» hätte hören lassen. Fr. Reiser fand mit Mendelssohn's Concert-Arie und Weber's «Wie nahe mir der Schlimmer» s. s. w. aus «Froschschütz» vielen Beifall, der unserm Erachteten bei der ersten Arie mehr verdient war als bei der zweiten. Stimme, Aussprache, Schule schienen dort ganz vorzüglich, während ihr Intonation und Coloratur manches zu wünschen übrig liess; auch vermissten wir die zarte Innigkeit in dem Gebet «Leise, leise», der Gesang kam nicht vom Herzen — Frau Johnson-Gräver hatte hier im Gewandhause mit dem zweiten und dritten Satz des Händel-Concerts von Hammet und dem Händel-Capriccio mit Orchester von Mendelssohn viel weniger Glück als neulich in der Euterpe. Wir müssen sich sagen, dass ihre Vorträge hier nicht so glänzend als in Licht traten, während die in unserm Früherer bemerkten Mängel auffälliger wurden. Was uns besonders störte, war das Poltere der linken Hand bei Octaven, während die rechte fast durchgängig piano-mezzo spielte; möglich, dass das «übrigens sehr unheimlich klingende» Clavier zu diesem Eindruck dasjenige beitrug, da es in den hohen Chorden dünn und leicht schien. Eine gewisse Unsicherheit der linken Hand in Octavengängen, deren viele missglückten, lässt vielleicht auf eine Indispotion der sonst geschickten Pianistin schliessen. — Den zweiten Theil des Concerts bildete Beethoven's *Sinfonia eroica*.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die «Basler Nachrichten» melden aus Basel, dass am 30. Jan. der zweite Cylus der *Trío-Solören* der Herren v. Bulow, Abal und Kehrl eröffnet wurde. Das Programm enthielt ein Trio von Mozart, eine Violoncell-Sonate von Beethoven, eine Violoncell-Sonate von Schubert und zum Schluss ein Trio von Goetz; letzterer wird als ein jetzt eben erst zur Anerkennung gelangender, übrigens noch junger Componist bezeichnet, dessen Werk nach jedem Satz bei dem ausgewählten Publicum rasches Beifall erzielte. Von demselben jungen Künstler soll noch im Verlauf dieser Saison eine Symphonie zur Aufführung kommen.

In Berlin kam kürzlich eine Messe von einem Nord-Amerikaner, John K. Peine, zur Aufführung. Derselbe ist ein Schüler des Berliner Haupt. Die Messe wurde achtungsvoll aufgenommen.

Das sechste historische Abonnement-Concert in Meiningen hatte folgendes Programm: Erster Theil: Händel, *Concerto grosso* (Suite) in B; Händel, Arie aus der Oper *Ezio*, gesungen vom Kammerherrn Mercheal aus Weimar; Haydn, Concert für Violoncell, vortrage von kammermusikalischen Gründern. Zweiter Theil: Mozart, *Aria buffa* aus Figaro's Hochzeit, gesungen von Hrn. Mercheal; Beethoven, Ouverture zu Leonore Nr. 3 in C; Rossini, Tarantelle und Arie aus dem *Barbier von Bagdad*, gesungen von Hrn. Mercheal. Dritter Theil: Schumann, *Symphonie* Nr. 3 in C.

Die in Coburg von Franz gegründete und geleitete Sing-academie gab am 6. Febr. d. d. s. ein Vocal- und Instrumental-Concert mit folgendem Programm: Motete (Nun, Herr, was soll

ich mich trösten) von M. Hauptmann; Arie von S. Bach; Trio für Violine, Cello und Clavier von Hammet; Arie aus «Krynathen von Weber; Motete (Da bist ja doch der Herr) von M. Hauptmann; Drei Lieder für Chor von Mendelssohn; Zwei Lieder für Tenor von M. Heuser und zwei Lieder, Variationen für Violine von Lipsky; Lied für Sopran von A. Langert; Capriccio pro Piano von Mendelssohn; Waldesamkeit, Chor von M. Hauptmann; Abendlied, Chor von W. Franz; Zwei Lieder für Sopran von M. Heuser; Andante und Variationen für 3 Piano von R. Schumann; Zwei Volklieder für Chor, arrangirt von C. M. Kunz.

Aus Bonn wurden uns die Programme der beiden letzten Abonnement-Concerte mitgeteilt, die hier folgen: Viertes Abonnement-Concert, 9. Febr. 1847. Chorleitung, Organist, Musikant, Schumann, «Beim Abschied zu singen». Beethoven, Violoncell-Concert, gespielt von O. v. Königswald. Mendelssohn, *Nov nobis Domine* (mit deutschem Text). Mozart, *Symphonie G-moll*. — Fünftes Abonnement-Concert, den 31. Febr. Gede, Ossian-Öffnung. Hiller, Gesang der Geister über den Wassern. Schumann, *Mendelssohn'sche Symphonie*. Beethoven, Musik zu König Stephan. — Ausserdem hat das Florentiner Quartett auch hier so zwei Abende gespielt.

Das Florentiner Quartett der Herren Becker u. s. w. hat sich auch in Berlin mit grossem Beifall hören lassen.

Todesfälle. Der in d. Bl. mehrfach genannte Composit Ernst Meunier ist am 4. Febr. in Lissabon gestorben. Die Colonische Zeitung brachte in der Nummer vom 18. Februar einen Nekrolog, dem wir folgende entnehmen: Meunier war am 18. März 1823 zu Veldert geboren, ging als Pianist auf der Schule von Al. Scherer (s. S. 114); wandte sich dann nach Paris, wo er eine geschickte Stelle als Organist und Orgelprüfer einnahm. Seiner Gesundheit wegen musste er 1835 seinen fernern Wohnsitz im Süden aufschlagen, er ging nach Lissabon, wo er sich bald besser befand und als Musiker u. s. e. auch für deutsche Musik gewirkt haben soll, wofür er vom König von Portugal einen Orden erhielt. In den letzten Jahren, fügte wir hinzu, hatte er auch ein Geschäft mit demselben Pianoforte begründet. Schliesslich erkrankte er an einer Keim wieder die Oberhand und er erlag. — Seine Compositionen (siehe die Recensionen über dieselben in d. Bl.) enthalten deutsche Elemente, daneben aber auch französische; zu einem reinen und durchgängig befriedigenden Stil hatte er es nicht gebracht. — Ferner starb in Leipzig am 13. Febr. auch langere Krankheit die Sängerin von Stadttheater Frau Louise Gottsch, die ebenfalls am Stadttheater als Baritonistin wirkenden Herrn Theis.

Der Gemeinderath von Bonn hat auf Antrag des Hrn. Oberbürgermeister Kaufmann daselbst, in Folge der betreffenden Abschnitte des Theyer'schen Buches über Beethoven, zugestimmt, dass endlich das wehre Geburtshaus Beethoven's (Bonnpasse 518), statt des bisher in der Rheingasse Ritzsch bezeichneten, mit einer Gedächtnis-Tafel versehen werde.

Eine kürzliche Bemerkung dieser Blätter bei Gelegenheit der Besprechung von «Ethere» ist dahin zu berichtigen, dass dieses Oratorium von Handel im Winter 1844/45 in Bonn angeführt worden ist, wobei in einem Referat ausgesprochen wurde, dass jene Anführung nachtheilich die dritte in Deutschland gewesen sei.

Leipzig. Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner gab am 19. Februar sein Jahresconcert, wobei folgende Musikwerke zur Aufführung kamen: Concert-Ouverture von Jai. Riet; «Nacht am Meer», Cantate von J. Brambach; Recitativ und Arie aus Oberon (Frau Bieme); zwei Lieder für Mannschor von Retzsch und Schumann; «Mondnacht», Cantate für Tenor-Solo, Mannschor und Orchester (neu, Manuscript) von A. Thierfelder; «Morgensonne im Weide» für Mannschor von Schubert, instrumentirt von Herbeck; Clavier-Concert von N. Burgmüller (Fr. Menter); «Salomo's Stiegengang der Griechen von M. Bruch (neu, Manuscript); Sommermorgens, Mannschor von M. Hauptmann; Lieder von Schubert, Schumann und Mendelssohn (Frau Bieme); Logarithmische Rhapsodie für Clavier von List (Fr. Menter); Mannschor von Herbeck und Storch. (Zu dieser Production waren uns keine Karten zugekommen. Dem Vernehmen nach haben die Novitäten eine sehr günstige Aufnahme gefunden und ist die Ausführung wie gewöhnlich eine sehr gute gewesen. D. Red.)

Am vorigen Sonntag veranstaltete die biesige Künstlergesellschaft *Andante-Allegro* im Gewandhause eine Matinee, in welcher das Florentiner Quartett nochmals sich hören liess, und zwar als solches mit Beethoven's *Emoll*- und Haydn's *G-moll*-Quartett, nebst einer Anthologie einzelner Quartett-Sätze von Rubinstein, Mendelssohn (Scherzo *E-moll*), Haydn (Scherzo in C) und Chopin und Hüperl entfalteten auch diesmal jenes treffliche *«Chiostr»*, das wir schon neulich rühmten. Herr J. Becker spielte noch die *G-moll*-Sonate von Tartini in ausgezeichneter Weise. Ausserdem

wirken noch mit: Fr. Meuser 'Amoll-Fuge' ⁵/₄, 16tel] von S. Bach und *Impromptu-Fantasia* Cis-moll (von Chopin), welche namentlich das Chopin'sche Stück mit angezeigter Technik und gutem Vortrag ausführt, dann Herr Schlid mit zwei Liedern (von Schumann und Kirchner), und der Hornist Herr Lindner mit einer «Elegie» von Th. Vngt.

Der Dilettanten-Orchester-Verein veranstaltete am 17. Febr. seine 33ste Aufführung mit folgendem Programm: Overture zur Oper «Don Pezzese» von Boieldieu. Concert (E-dur, II. und III. Satz) für Violine von H. Vieuxtemps. Andantino und Scherzo aus einem Quartett für 4 Violinen, dem Verein gewidmet von einem seiner Mitglieder. Concert (E-moll, II. und III. Satz) für Pianoforte von Fr. Chopin. Symphonie (C-dur, Nr. 4) von Beethoven.

Zeitungschaun.

E. Die «Signale», welche so sehr empfindlich sind gegen den Abdruck ihrer Notizen ohne Quellenangabe, sollten doch selbst mit gutem Beispiel vorangehen und nicht aus politischen Zeitungen ganze Urtheile abdrucken, ohne zu sagen, wo diese zuerst ausgesprochen waren. So brachten sie kürzlich in Nr. 41 ein Urtheil über Brahms' neues Sextett, ohne Dr. Ed. Hanslick als Autor und die N. F. Presse als Quelle zu nennen. — Auch die «Niederb. M.-Ztg.» fährt fort die «Göttinger gelehrte Anzeigen» zu benutzen und bracht neuerlich wieder einen ganzen grossen Artikel daraus über Tucher's evangel. Gemeindegesang, ohne Quellenangabe. Der journalistische Anstand gerath demnach wieder recht in Vergessenheit.

ANZEIGER.

[99] Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Drei Stücke aus der Mattheus-Passion. Für die Orgel übertragen von Robert Schaab.

Nr. 4. Arie und Chor. 124 Ngr.

— 5. Choral. 171 Ngr.

— 6. Schlasschor. 121 Ngr.

Berlyu, A., Op. 294. Morgen ist der erste Mal! Gedicht von Fr. Oser für vierstimmigen Männerchor. Part. u. Stimmen 4 Thlr.

Brahms, Joh., Op. 44. Zwölf Lieder und Romane für Frauenchor a capella oder mit weltlicher Begleitung des Pianoforte.

Heft 1, 2. Partitur und Stimmen à 4 Thlr.

Ebert, Ludw., Op. 8. Vier Stücke in Form einer Sonate für Violoncell (Violine oder Clarinette) und Pianoforte.

Für Violoncell 4 Thlr. 45 Ngr.

Für Violine 1 Thlr. 45 Ngr.

Für Clarinette 1 Thlr. 45 Ngr.

Eichmann, J. C., Op. 56. Acht deutsche Volkslieder für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2. à 25 Ngr.

Haydn, Jos., Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Zu vier Händen bearbeitet von Franz Wöllner. 4 Thlr. 15 Ngr.

Reineke, G. A., Op. 44. Concert-Arie für eine Alt-Stimme mit Begleitung des Orchesters. Clav.-Ausz. von Componisten 121 Ngr.

Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Krause, K., Op. 16. Acht Albumblätter für das Pianoforte im höchsten Stil. 15 Ngr.

Kunkel, Gottb., Op. 43. O Vaterland! Du bist es werth! Dichtung von Marie Ibring für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte. Partitur und Chorstimmen 15 Ngr.

Die Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Lang, Josephine, Op. 26. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

— Op. 38. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

— Op. 41. Ich möchte heim! Lied von Carl Gerok für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

Sieber, Ferd., Op. 65. In Riva al Lago di Como. (Am Comer-See.) Album vocale. Raccolta di quattro duetti e due terzetti con accompagnamento del Pianoforte. Complet 1 Thlr. 25 Ngr.

Nr. 4. Domanda e Risposta. (Frage und Antwort.) Duetto per Soprano und Tenore. 45 Ngr.

— 5. La Costanza. (Die Beständigkeit.) Duettino per Soprano und Contralto. 74 Ngr.

— 6. I Pescatori. (Die Fischer.) Duetto per due Bassi. 121 Ngr.

— 7. L'Alma senza Amore. (Ein Herz ohne Liebe.) Duettino per Tenore und Contralto. 74 Ngr.

— 8. Senza parlar. (Auch ohn' ein Wort.) Terzetto per due Soprani und Contralto. 10 Ngr.

— 9. Il Congedo del Guerriero. (Der Abschied des Kriegers.) Terzetto per Soprano, Contralto und Basso. 15 Ngr.

Stevens, Fréd., Melodies caractéristiques pour le Piano. Op. 5. Chant Pastoral. 15 Ngr.

Op. 6. Serenade. 121 Ngr.

Wöllner, Franz, Op. 49. Sechzehn Variationen über ein Originalthema für das Pianoforte. 171 Ngr.

Leipzig, im Februar 1867.

[100] Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Abert, J. J., Astorga. Romantische Oper in drei Acten. Clavierauszug ohne Worte von F. Brissler. 2 20

Beethoven, L. V., Serenade für Violine, Bratsche und Violoncell. Op. 8. Arrang. für Pianoforte und Violine von F. Brissler. 1 15

— Concerte für Pianoforte und Orchester. Ausgabe für zwei Pianoforte.

Nr. 1. Concert Op. 19. Bdnr. Arr. von Aug. Horn. 4 15

Haydn, Jos., Trion für Pianoforte, Violine und Violoncell. Neue Ausgabe. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau berechnet von Ferd. David. In zwei Abtheilungen. Zweite Abtheilung. Nr. 17—21. In drei elegant brochirten Bänden. 6 —

— Derselben. Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen von C. Burchard. Nr. 10, 11, 12. 2 15

Liederkreta. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

Nr. 181. Gurliitt, C. Mein Aenechen blüht in Rosen-
gluth. 5

— 182. Kirchner, Th. Ich muss hinaus. 7 1/2

— 183. Mendelssohn Bartholdy, F. Im Grünen. Arrang. von F. G. Jansen. 5

— 184. — Abschied vom Wald. Arr. von F. G. Jansen. 5

— 185. Reichardt, J. F. Heidenroslein. 5

— 186. — Mignon's Lied. 5

— 187. Haydn, Jos. Gebet zu Gott. 7 1/2

— 188. — Die Verzwelgung. 5

Reineke, G., Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Op. 72. Ausgabe für 2 Pianoforte. 2 25

Stiehl, Mein., Jerry und Bätely, Operette in einem Acte. Clavierauszug mit Text. 3 —

Svendsen, J. N., Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncellen. Op. 3. Partitur. 2 15

— 60. — Stimmen. 3 2 1/2

NB. Dieses Octett erhielt bei der Ausführung im hiesigen Gewandhaus seltsame und ungetheilte Bräuf.

[41] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

Drei

DIVERTISSEMENTS

für

2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner

componirt von

W. A. MOZART.

Für Pianoforte zu 2 Händen

bearbeitet von

H. M. SCHLETTERER.

Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 4 Thaler.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. März 1867.

Nr. 10.

II. Jahrgang.

Inhalt: Piccini's Dido und Gluck's Orpheus. — Recensionen (Orchester-Werke). — Berichte aus Augsburg, Coblenz, Basel und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Piccini's Dido und Gluck's Orpheus.

[Orpheus, Oper in drei Acten, Musik von Gluck. Partitur mit deutschem, französischem und italienischem Text. Pr. 7 Thlr. 45 Ngr. Leipzig, Gustav Heinze, 1866.]

□ Wie eifrig seiner Zeit Gluckisten und Piccinisten sich bekämpften, ist selbst denen bekannt, die sonst von Musik keine Notiz nehmen; wie es aber möglich war, dass unter den beiden Componisten eine lange fortgesetzte Rivalität bestand, werden auch die wenigsten Kunstkenner anzugeben im Stande sein, da die Werke des einen gänzlich ausser Kurs gekommen sind: kaum entdeckt man noch in grossen und alten musikalischen Bibliotheken ein Exemplar irgend welcher Piccini'schen Oper, wie es dem Verfasser dieses Aufsatzes gelang.*)

Wenn im Jahre 1791 Piccini's feurigster Bewunderer (in der *Encyclopedie methodique: Musique publiée par mm. Framery et Ginguené, * tome premier, S. 633*, b) Ginguené meinte: *il arrivera bien des changements dans les formes et dans les inventions musicales, avant qu'on se lasse d'entendre l'Oedipe de Sacchini, l'Orphée de Gluck, et la Dido de Piccini*, so hat diese Prophezeiung nur für ein Werk unter den drei genannten bis auf unsere Tage sich bewährt, Oedipe und Dido aber sind so spurlos verschwunden, dass man wohl nirgends daran denkt, sie wieder erstehen zu lassen, während das Interesse für «den alten Gluck» noch nicht abgenommen hat, insbesondere nicht für Orpheus, der gerade jetzt zum Theil nach seiner italienischen, besonders aber seiner französischen Bearbeitung dem musikalischen Publicum vorgeführt wird. Demungeachtet dürfte es für die Freunde der classischen Oper, welche in Gluck nicht blos den reflectirenden Componisten sehen, der moderne, französische Gestalten statt der angeblich antiken auf die Bühne brachte, sondern in ihm den Schöpfer der reinsten und edelsten Charaktere, der grossartigsten Situationen, den Meister im Ausdruck innigster und tiefster Empfindung verehren — für sie dürfte es wohl von Interesse

* Die gedruckte Partitur der «Dido» befindet sich auch auf der Leipziger Stadtbibliothek D. Rec. II.

sein, auch mit dem Mann sich bekannt zu machen, der den Muth hatte, ihm als Nebenbuhler gegenüber zu treten.

Freilich spricht schon die Wahl des Textes, welchen Marmontel verfasste, nicht sehr für die Einsicht des Ton-dichters; denn der Gang der Handlung giebt wenig Stoff zu wahrhaft tragischen Scenen: ein dramatischer Componist musste eine solche Unterlage für seine Musik von sich weisen; Piccini scheint indess zufrieden gewesen zu sein, wenn er nur schöne Worte zu Arien, Duetten und Terzetten erhielt. In einem für die *Académie royale de musique* bestimmten Werke nahm er auch keinen Anstoss an dem unverhältnissmässig vielen Recitativ; die bei ihm darin herrschende Einformigkeit beweist, dass er nicht vermochte, der ausdrucksvollen Declamation und mächtig ergreifenden Modulation Gluck's auch nur nachzustreben. Er hätte besonders im dritten Act seinen Poeten vermögen müssen, hie und da zu einem mehrstimmigen Stück ihm den Text zu liefern, wo das lange Gespräch nur durch zwei etwas kahle Arien unterbrochen wird.

Um unser Urtheil zu belegen, wollen wir die Anlage dieser Dido näher betrachten und dabei zugleich die musikalische Behandlung berücksichtigen. Bei dem ersten Auftreten zeigt sich die Fürstin von den Träumen beunruhigt, in welchen ihr der verstorbene Gemahl erschien: so sehr das sie ängstigt, kann sie doch nicht der Liebe zu Aeneas entsagen, erklärt vielmehr das Glück, welches der neue Freund ihr bereite, festhalten zu wollen. Dieser Kampf einander widerstrebender Gefühle lässt es zu keinem vollen Ausdruck des einen oder des andern kommen; das Andenken an den hingeschiedenen wird vollends entweicht, wenn Dido Lust zeigt, den mittlerweile erscheinenden Aeneas in die Grotte zu führen, welche schon Zeuge ihrer Vertraulichkeit war. Ohne grosse Wirkung geht auch der Streit des Jarbas, der sich um Dido's Hand bewirbt, und des Aeneas, welcher sich zu ihrem Beschützer aufwirft, vorüber, wenn auch beide ihrer Leidenschaft mit vieler Kraft Luft machen. Im zweiten Act entschuldigt sich der trojanische Held vergebens bei Elysen, Dido's Schwester, mit schlimmen Vorzeichen, wenn

er nicht bleibe; in einer und derselben Arie spricht er seinen Schmerz, Dido verlassen zu müssen, und seinen Entschluss, dem Wink der himmlischen Götter zu folgen, aus; auch hier kann die Aeusserung des innern Zwiespalts nur mittelmässig wirken. Erst da Elise den Jarbas erwarbt, der von seinem Vorhaben nicht ablasse, geräth Aeneas in Affect, der aber bald der sehr kühlen Reflexion Platz macht, jener konnte ihn aus einer Verlegenheit retten; ja er besorgt sogar, Dido werde ihm treu bleiben, und wünscht ihr schliesslich Glück in Jarbas' Armen. Sein ritterlicher Sinn erlaubt ihm freilich nicht, wenn jetzt Dido im festen Vertrauen auf seine Gesinnung und mit liebevoller Zärtlichkeit sich ihm nähert, jene Absichten laut werden zu lassen; er muss wohl oder übel sich ihrer gegen den Barbaren annehmen, welcher, wenn ihn Dido nicht erböre, den Thron der Königin umzustürzen und Carthago in eine graue Wüste zu verwandeln droht; Dido aber erklärt ihren Schaaeren, dass Aeneas ihr Gemahl sei und das Recht ihrer Krone besetzete. Ihn besingen darauf die Carthager als ihren neuen Heerführer, aber die Seinen erinnern ihn an Italien, als das ihnen beschiedene Ziel. Dido empfindet, wie unentschlossen Aeneas, wie ihr abgeneigt sein Folge ist; es kommt endlich seinerseits zu einer Erklärung. Aeneas muss von der bestürzten Herrscherin und ihrer Schwester schlimme Worte hören, aber auch durch bitten und flehen sucht ihn Dido zu erweichen. Die Entscheidung wird noch verschoben, denn der Chor ruft Aeneas in die Schlacht wider die heranahenden Feinde, und er zeigt sich dazu bereit; Dido, welche noch so eben wie eine sterbende in Elisen's Armen lag, stimmt in den Kriegesgesang mit ein, welchen die abgehenden Kämpfer erheben. Den dritten Act eröffnet ein Monolog derselben; sie ist besorgt um den Mann, der sich für sie in Gefahr stürzte; von dieser Angst befreit sie bald das siegreich heimkehrende Heer: Jarbas ist erschlagen, zerstört seine Macht; doch die Hoffnung, der Held werde jetzt sich ihr endlich ergeben, erweist sich als eitel: nichts fruchten ihre Verwünschungen, wenn er sie verlasse, ihr Verlangen nach Tod und Grab; dann fleht sie ihn an, nur kurze Zeit seinen Abzug zu verschieben, bricht, wie das ihr nicht gewährt wird, von neuem in Flüche aus und wiederholt sie, wenn er auch betheuert, des Schicksals Grimm sei ihm nicht schrecklicher als die Trennung von ihr; sie fügt noch die furchtbare Weissagung hinzu, dass seine Enkel einst mit ihrem Blut das Schwert der Punier röthen werde. Kaum vernag Aeneas sich solcher Leidenschaftlichkeit zu erwehren; er wankt und besorgt, es sei Verbrechen, wenn er es wage, dem Willen der Götter zu gehorchen. Jetzt ist der *deus ex machina* am Platz: der Geist seines Vaters Anchises muss erscheinen und auf seine Frage wiederholt erklären, die Götter verlangen, dass er ihrem Gebote folge. Unter Donner und Windesbrausen ziehen die Trojaner ab; Dido erblickt bald die fortsegelnde Flotte und beschliesst, so lange sie noch sichtbar bleibe, einen Scheiterhaufen zu errichten, angeb-

lich um die Andenken des treulosen Geliebten darauf zu verbrennen. Der Chor begleitet diese Handlung mit guten Wünschen für ihre Seelenruhe, aber zum Entsetzen der Anwesenden stösst sie sich den Dolch in die Brust; der Anblick dieser Schreckenthat entdammt das Raschegefühl der Carthager, sie schwören den Eid, swelchen Ehre, Schmerz und Pflicht gebuht.

Auffallend ist der Mangel an Ensemblesätzen, ihrer sind nur zwei, die Chöre natürlich abgerechnet: das Duett von Aeneas und Jarbas, worauf wir unten noch einmal zurückkommen, im ersten und das Terzett von Aeneas, Dido und Elise im zweiten Act: in diesem vermissen wir bei aller Lebendigkeit der Stimmführung doch das durch die Situation geforderte Pathos; nimmt auch der Gesang einigemale den erwünschten Aufschwung, so treten immer wieder gewöhnliche Gänge ein, durch die man sofort abgekühlt wird. Die Arien leiden fast alle an Mangel warmen Gefühls, auch wird man sich in den meisten vergeblich nach bedeutenden Uebergängen und überraschenden Wendungen umsehen, nicht selten aber auf Stellen stossen, die dem anmuthigen Flusse der Melodie durch unschöne Bildungen Abbruch thun, z. B. in der Arie des Aeneas, welche er im Act II vorträgt (Es-dur, $\frac{3}{4}$).

Am schwächsten zeigt sich Piccini in den Chören, worin ihm auch sein späterer Rivale Sacchini überlegen ist, wenngleich dieser darauf kein grosses Gewicht legte; *) bei jenen bewegt sich die Harmonie in den gewöhnlichsten Formen und dem Rhythmus fehlt es sehr an der kräftigen Energie, durch welche Gluck's Gesänge der Art überall, wo es der dramatische Auftritt verlangt, ausgezeichnet sind. Von Sacchini liegt uns die Partitur des Renaud, mit welcher Oper er 1783 zu Paris debutirte, vor. Die Chöre haben eine in höherem Grade polyphonische Behandlung, es fehlt nicht an hübschen Imitationen, welche wenigstens eine frische Bewegung in die ziemlich zahlreichen Stücke dieser Gattung bringen. Leider geht auch diesem Werk das tragische Element ab, ohne welches ein tieferes Interesse am Schicksale der bedeutendsten Personen der Oper zu erregen nicht möglich war: wie in der Dido vieles an die Komödie streift, wird man hier ebenfalls mitunter heiter gestimmt über die scheinbar ganz ernsthaft behandelten Angelegenheiten. Armide geht nur darum ihre Abneigung gegen den treulosen Rinald auszusprechen, um bei dem ersten Anlasse sich mit desto grösserem Ecclat ihm in die Arme zu werfen; dergleichen singt ihr Vater Hidraot, der anfangs von gewaltiger Rachlust gegen ihn erfüllt ist, bald eine Palinodie, weil der

*) Ginguené berichtet l. c. S. 431, b: Nach der Aufführung des Renaud bemerkte ihm ein Mitglied der Academie, er sand seine Collegen seien nicht so sehr erstaunt gewesen über die Schönheit seiner Arien und Recitative, *mais que la beauté des chœurs les avait beaucoup surpris dans un compositeur italien, on se figure ce qu'il trait d'ignorance grossiere, ce qu'il dut penser l'élève de Durante. Les chœurs! répondit-il en souriant avec dédain, ah! ce sont-là nos premiers études; ce sont pour nous des jeux d'enfants; si le sort plus un élève de nos conservatoires, qui n'en puisse faire autant. Les académiciens s'en allèrent sans rien rabâter de leur surprise etc.* Die Erzählung ist für den Componisten wie für den Berichterstatter sehr charakteristisch.

edelmüthige Gegner ihm das Leben gerettet hat; erheben und erschütternden Momenten sind beide Componisten wohlweislich aus dem Weg gegangen. Doch glauben wir, fehlt es in ihren Opera nicht an Versuchen, mit Gluck's Armide zu wetteifern; nur will das nicht recht gelingen. Man halte die Jagdszene im ersten Act der Dido zusammen mit den Preisliedern dort auf die wunderbare Gewalt jener Herrscherin, den Chor der Carthager vor dem Kampfe gegen Jarbas mit dem Racheruf Hidraot's und seiner Schaaren; die Verzweiflung der verlassenem Dido mit der Schlusscene der Gluck'schen Oper: die Intention ähnliches zu liefern ist trotz des immensen Unterschieds in der Ausführung nicht zu verkennen. Auch bei Sacchini citirt Armide die Geister der Unterwelt im Bunde mit Hidraot, man wird sich aber darüber nicht verwundern, wenn sie dem Zauberruf, der so wenig energische Kraft besitzt, nicht folgen mögen und dem *obéïsses* Armiden's ein *obéï* *toi même* keck entgegenrufen, während Gluck's Heldin mit voller Berechtigung über alle Schrecken des Orcus und alle Reize in Elysium gebietet.

Lesern, wie sie für die Leipz. Allg. Musikalische Zeitung vorausgesetzt werden, die an der Kunstgeschichte regen Antheil nehmen, und selbst für minder bedeutende Erscheinungen früherer Epochen ein Interesse zu fassen vermögen, werden hoffentlich diese Mittheilungen nicht ganz unwillkommen sein. Um den Gegenstand derselben nicht bloss in seiner Schattenseite vorzuführen, wollen wir die nach unserm Dafürhalten besten Stücke der Dido bezeichnen.

Die Ouvertüre, B-dur $\frac{3}{4}$ -Takt, *Allegro*, geht nach wenigen starken Accorden, die einen heroischen Charakter derselben erwarten lassen, in eine angenehme Cantilene über, welche bald in F-dur wiederkehrt. Der zweite Theil, F-dur $\frac{3}{4}$ -Takt, *Andantino sostenuto*, hat eine graciöse Melodie, die nur zu viel sich wiederholt, auch verlässt Piccini den viertaktigen Rhythmus fast gar nicht. Dann folgt in F-dur $\frac{3}{4}$ -Takt, *Allegro* das aus dem ersten Chor mit einigen Zusätzen übertragene Jägerlied. Das Stück ist ganz artig; wenn man auch nicht in die Elogen von Ginguéné I, 247 einstimmen kann, der darin eine Darstellung der Jagd *pleine de chaleur et d'originalité, d'idées nouvelles et brillantes* findet; dazu ist es zu gedehnt und einförmig. Auffallender Weise schliesst die Ouvertüre mit der Dominante ab. Im ersten Act wird man das Duett von Aeneas und Jarbas wenigstens als eine ansprechende Pièce bezeichnen dürfen, und unter den Arien der des Jarbas den Vorzug geben. Die Eröffnung des zweiten Act, *Arioso* von Aeneas C-moll im $\frac{3}{4}$ -Takt, *Andantino sostenuto*, zeigt das Talent des Componisten, der vorzugsweise zu elegischem Gesang hinneigte, in sehr günstigem Licht; die nächste Arie, ebenfalls von Aeneas, Es-dur $\frac{3}{4}$ -Takt, *Moderato*, mag dagegen zum Beleg dienen, wie wenig Piccini sich scheute, nichtssagende Phrasen gefüllvollen Worten untrutzulegen; ein Beispiel genüge für viele. Die Melodie in der Arie der Dido, E-dur $\frac{3}{4}$ -Takt, *Andante*, ist an-

mutbig, aber nicht sehr originell. Indess wird man auf diese und einige andere Gesänge der Heldin anzuwenden haben, was Fétis (*Biogr. de musiciens* VII S. 47) urtheilt: *il y a, en effet, tant d'amour dans le beau rôle de Dido, tant de suavité dans ses cantilènes, qu'on ne peut donner trop d'éloges à l'auteur d'un si bel ouvrage*. Bei näherer Betrachtung wird diese Hyperbel auf ein ziemlich bescheidenes Maass von melodischer Schönheit zurückgeführt sein. Der bedeutendste Moment vielleicht in der ganzen Oper ist die Stelle, wo Jarbas, im Fall seine Bewerbung bei Dido kein Gebör finde, Carthago in eine Wüste zu verwandeln droht; auch die Arie der Dido zu Anfang des dritten Act, D-moll $\frac{3}{4}$, *Allegro agitato*, verdient besondere Anerkennung: hier zeigt sich Piccini wieder von seiner glänzenden Seite, denn ihm gelingt am besten der Ton der Klage und Beklommenheit. Sonst heben wir noch die Stelle aus, wo Anchises aus der Unterwelt aufsteigt, nur um das Gewissen des Aeneas über seinen Abzug aus Carthago zu beruhigen; im Vergleich mit andern Erscheinungen und Orakeln in den bekannten Opera steht dieser Moment sehr zurück, freilich ist der Anlass auch von geringerer Bedeutung. Aber auch die Schlusscene, die letzten Worte der verlassenen vor ihrem Selbstmord und das Entsetzen des Volks, welches Zeuge der That war, ermangelt des Aufschwungs und der tragischen Weihe, welche der Charakter derselben doch verlangt; das Gesetz des regelmässigen Gesangs versagte die Anwendung der Mittel, welche einen solchen Ausdruck hervorbringen konnten.

Dido soll in 47 Tagen der Hauptsache nach fertig gewesen sein, erzählt Ginguéné I, 632, a: *je l'ai vu, il faut bien, que je le crois* versichert der treue Partisan Piccini's, welcher in seinen Augen den Beweis geliefert hat, wie verkehrt die Meinung sei, *que pour être théatrale la musique ne devoit être ni périodique ni soumise aux lois d'une melodie régulière*. Das wird sich aus dem bereits gesagten ergeben, in wie weit eine solche Musik dramatisch heissen dürfe; über die rasche Entstehung der Oper müsste man nur dann staunen, wenn ihre Anlage den Eindruck einer tiefen Conception und ihre Ausführung den einer ergreifenden und hinreissenden dramatischen Entwicklung machte; jetzt können wir nur Glück bestimmen, der ihm einmal zu verstehen gab, er habe unrecht, sich auf solche Fruchtbarkeit etwas einzubilden (Marx, Gluck und die Oper II, 480). Uebrigens ist es schwer, zu begreifen, was Piccini's Anhänger so besonders schön in seiner Melodie und seinen Perioden fanden, was sie unter der *régularité du chant* sich dachten, die Gluck nach ihrer Behauptung fehlte und Piccini besass, worin diese so gerühmte *melodie pure, noble, facile et régulière autant qu'expressive* bestand. Amüsant ist es wenigstens, wenn Gluck die meisterhaft behandelte Scene in der Iphigenie zu Aulis (Act II Scene 5), wo Achilles seinem Freunde Aufträge an die Geliebte ertheilt: *dis lui, qu'elle n'a rien à craindre etc.* einem Piccini oder Parsiello zu gehen rath, die ausser dem wahrsten Ausdrucke im Stande sein würden hervorzu-

bringen *un ensemble, une correspondance réelle, mais quelquefois secrète entre les différentes parties du même morceau de musique, en un mot une unité parfaite et par conséquent une air aussi régulier que dramatique!*

Die oben gegebenen Nachweise von Piccini's und des ihm in wesentlichen geistesverwandten Sacchini's Leistungen erklären die Möglichkeit eines Wettkampfes solcher Grössen mit Gluck nicht an und für sich; nur die lange Gewöhnung des Publicums an die einem oberflächlichen Geschmack dienende Kunst der Italiener lässt ihn denkbar erscheinen; zugleich wird die Schwierigkeit seines Unternehmens in klarem Licht treten, wenn selbst Männer von nicht geringer literarischer und artistischer Bildung sich hartnäckig von Gluck's Schöpfung abwandten, in seinen bedeutendsten Errungenschaften nur Fehler oder auch nur eine etwas potentiirte Wiederholung der schwachen Versuche Lully's erkennen wollten (Encycl. I, 635, b) und eine nach Schablonen arbeitende Kunst für den Gipfel der musikalischen Dramatik erklärten.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Orchester-Werke.

Robert Volkmann, Zweite Symphonie (B-dur), Op. 53. Der russischen Musikgesellschaft in Moskau gewidmet. Pest, Heckenast. Preis der Partitur 3 Thlr. 20 Ngr., des Clavierauszugs zu vier Händen 2 Thlr.

— Eine neue Symphonie von Volkmann dürfte uns, nach der ersten in D-moll, schon recht neugierig machen; ist doch Volkmann einer der wenigen unter unserer jetzigen Künstler-Generation, die es noch wagen, eine Symphonie zu schreiben, während die meisten und besten andern Kräfte, wenn sie für Orchester schreiben wollen, sich's mit Saiten, Serenaden und dergl. genug sein lassen. Ist es nicht merkwürdig, dass ein in Ungarn, weit von der sächsischen Heimath lebender Componist sich die Kraft zutraut, mit so schwierigem Werk durchzukommen und die Ehre und Würde der Orchestermusik aufrecht zu erhalten? Nun kommt's freilich noch darauf an, ob das Vertrauen in die Kraft nicht grösser ist, als die Kraft selbst. In der D-moll-Symphonie lieferte Volkmann wenigstens den Beweis, dass er grosse Formen zu handhaben und mit intensivem Inhalt zu erfüllen vermag. Man hat zwar bei öfterem Hören nicht umhin gekonnt zu bemerken, dass das organisch notwendige und bedingte nicht überall zur Evidenz kommt; das freie gehenlassen der Phantasie bringt in diesem Werk manches im strengsten Sinne nicht-organische zuwege: man fühlt endlich durch, dass manches viel logischer und conciser ausgestellt werden konnte, als es in Wirklichkeit der Fall ist; allein der Inhalt ist doch so reich und kräftig, wie man's bei heutigen Orchesterwerken fast gar nicht mehr zu hören bekommt; es weht ein ernster grosser Geist in der Sache. Sehen wir nun zu, ob die neue B-Symphonie als ein Fortschritt erscheint, ob der Componist die dort fühlbaren Mängel diesmal vermieden hat.

Unsere B-Symphonie hat vier Sätze, deren zwei letzte ineinander übergehen und thematischen Zusammenhang haben. Der erste und letzte tragen, wie bei unserm Componisten so häufig, einen ungarischen Charakter, der sich in gewissen

Rhythmen, Synkopen und Contrascetten ausspricht. Der erste Satz (B-dur $\frac{3}{4}$, *Allegro vivace*) beginnt sofort mit einem rhythmisch prägnanten, melodisch aber wenig bedeutenden Motiv, das wir als Hauptthema ansehen müssen, weil es von den Motiven dieses Satzes die bestimmteste Gestalt hat. Wir notiren es in Oberstimme und Bass, wozu man sich denken möge, dass es *tutti fortissimo* gespielt wird, die ersten Violinen eine Octave höher; die Mittelstimmen halten den Ton \flat fest: vier Hörner rhythmisch parallel, Pauken und Trompeten in dem entgegengesetzten Rhythmus $\dot{\bar{b}} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b}$ u. s. w.



Dieses Thema, dessen fünftaktige Rhythmus wir zollen lassen, weil durch die dreimalige Wiederholung derselben Figur das feste Gefühl für eins und zwei ohnehin verloren geht, wiederholt sich sofort noch einmal; dann folgt eine Partie mit beständig punktirten Rhythmen $\bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b} - \bar{b}$ u. s. w. bis zum 31. Takt, wo wieder ein neues rhythmisches Motiv auftritt; auf dem verminderten Septimenaccord von *e* im *fortissimo* angefangen, lassen die Streicher im *unisono* und ebenfalls *forte* eine Figur hören, die später als der Anfang der Seitensatz-Melodie erkannt wird; dieselbe lautet wie folgt:



Dieselbe erscheint in verschiedenen Tonarten und verschiedenen Instrumenten, endlich auch im *fortissimo*, und läuft in D-moll aus, wo sich ein Anknägen an den Rhythmus des ersten Themas findet, das denn auch sehr bald als Reprise des ersten Theils auftritt. Ausser diesem Anknägen hat man das Thema im ganzen ersten Theil nicht wieder vernommen, was zum mindesten sonderbar erscheint. Im zweiten Theil wird das Thema zuerst rhythmisch verwendet, aber melodisch kommt es erst nach 64 Takten in *C*, dann in *F*, *fortissimo* zum Vorschein, in der Haupttonart *B* erst ganz am Schluss des zweiten Theils, der sich übrigens bis dahin dem ersten ziemlich analog gestaltet hat. Wir notiren es als ein dem neueren Gebrauch ziemlich entgegengesetztes Verfahren, das Hauptthema so wenig zu verwenden, und überlassen es dem Urtheil der Leser, ob solch ein erster Satz einer Symphonie einen einheitlichen Eindruck machen könnte. Dass sich übrigens die verschiedenen Gedanken des Stücks rhythmisch und in der Klangfarbe kräftig aussprechen, dass keinerlei schwächliche Sentimentalität darin vorkommt, wollen wir zu Gunsten des Stücks nicht unberührt lassen.

Der zweite Satz ist ein *Allegretto* (Es-dur $\frac{3}{8}$), dessen Thema reizend genannt werden muss. Die ersten vier Takte lauten in Melodie und Bass folgendermassen:



Auch in diesem Satz ist auffallend, dass mit dem Hauptthema gar nicht operiert wird, dass es nur an verschiedenen Stellen in derselben Tonart und in der Oberstimme wiederkehrt. Dagegen breitet sich ein an sich allerdings recht interessanter Seitensatz



bedeutend aus, ja er nimmt fast allen Raum ein. Das Stück wird seiner originellen Motive wegen sicherlich sehr ansprechen, aber ob solche Formgestaltung ästhetisch zu rechtfertigen sei, daran hegen wir einige Zweifel.

Wir gelangen zum dritten Satz (G-moll $\frac{3}{4}$, *Andantino*), über dessen Thema wir gleich anfangs nicht ohne Unbehagen hinwegkommen. Eine Oboe trägt es solomässig vor:

Wir gelangen zum dritten Satz (G-moll $\frac{3}{4}$, *Andantino*), über dessen Thema wir gleich anfangs nicht ohne Unbehagen hinwegkommen. Eine Oboe trägt es solomässig vor:



Das Streichquartett beginnt schon zwei Takte vorher gultar-

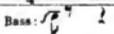


artig mit diesen Noten:  und setzt dieses Spiel nach Maassgabe des oben beigegebenen bezifferten Basses fort. Klingt für unsere Ohren das *f* der Oboe zum G-moll in diesem Tempo ($\text{♩} = 96$) schon unangenehm genug, so wird dieser Eindruck noch stärker, wenn darauf das Horn, die Oboe imitierend, einen Takt später dazu tritt und der G-moll-Accord auch dabei durch drei Takte unverändert bleibt. Dergleichen Freiheiten der melodisch-harmonischen Behandlung lässt man sich in schnellem Tempo gefallen, wo zwei Durchgangsnoten nach einander als solche verstanden werden; aber im langsamen Tempo macht jeder Ton Anspruch auf seine tonleitergemässe Harmonie; eine andere lässt nur den Eindruck des Zweifels, der Discordanz zurück; am wenigsten möchte sich dergleichen aber für ein Thema schicken, wo die Verhältnisse klar und harmonisch sein müssen. Im übrigen ist dieses *Andantino* nicht ohne geistvolle Züge und recht interessant geführt, das Thema greift auf verschiedene Art in die weitem, gegensätzlich-contrapunktlichen Partien ein, und es folgt auch eine Stelle, wo Clarinette und Flöte ein wirklich melodisches Wesen aussprechen. Auf einmal stockt dann das Stück auf dem C-moll-Accord; die Violinen soll bringen in etwas beschleunigtem Tempo das Thema-Motiv immerfort wiederholt, und in immer gesteigerter Schnelligkeit und Kraft wird es zu

dem sich ausschliessenden vierten Satz wie im Wirbelwinde fortgerissen.

Dieser vierte Satz (B-dur $\frac{3}{4}$, *Allegro vivace*) hat also the-matische Verwandtschaft mit dem vorigen, wie man aus den Noten ersieht:



Clar., Viola in *S*va, Violinen $\frac{2}{4}$ parallel.
Bass: 
u. a. w.
wiederholt mit
Ausgang in D-moll.

Ausserdem fällt beim Anblick der Partitur noch etwas seltsam auf: je drei Takte sind immer durch einen stärkeren Taktstrich markiert, was auf dreitaktigen Rhythmus schliessen lässt. Ebenso güt hätte der Componist freilich $\frac{3}{4}$ schreiben können, welche Taktart vielleicht sogar die richtigere wäre. Wahrscheinlich fand er aber, dass ein so breiter Takt sich übel lesen und überschauen lassen würde, und erdachte dieses Auskunfts-mittel. Das Stück hat, wie man aus dem Thema ersieht, dessen Rhythmus durch den ganzen Satz geht, den Charakter einer ungarisch gefärbten Tarantelle. Das ungarische Element tritt später noch schärfer ausgeprägt hervor, in folgender Gestalt:



und dieses gewinnt auch gegen den Schluss immer mehr die Oberhand. Als Seitensatz macht sich ein hübsches Motiv

 gellend, zu welchem der Thema-Rhythmus späterhin fortspielt; dieses Motiv giebt dann, in kurzer Weise canonic verwendet, den Stoff zum definitiven Schluss her, der dadurch einen Anflug von kaustischem Humor erhält. — Die Lebendigkeit und Einseitigkeit dieses letzten Satzes ist evident; ob trotz allem humoristischen Gehalt nicht doch etwas rhythmische Einformigkeit zu Tage treten wird, möchten wir nicht mit Bestimmtheit sagen, bevor wir ihn einmal vom Orchester gehört haben. Einige Stellen des Satzes klingen uns leer und sogar unbedeutend, wie denn das buleske Wesen darin uns überhaupt für eine heutige Symphonie etwas bedenklich scheint.

Nach alledem wird der Leser bemerkt haben, dass man hier eine sehr eigenhümlich gestaltete Symphonie vor sich hat, ein Werk, das in vielen Punkten von der älteren Symphonieform abweicht und sich mehr an die Schumann'sche Art hält, als an die Beethoven'sche. Wie diese beiden Richtungen sich zu einander verhalten, müsste einmal gründlicher dargelegt werden, als in einer Recension über eine einzelne neue Symphonie gesagt werden kann. Dass irgend ein »Fortschritt« in dieser neueren Richtung nicht liegt, dass das Wesen der »Symphonie« in Beethoven, geistig und technisch, zur höchsten Ausbildung gelangt ist, davon sind wir überzeugt; doch freut es uns, wenn die besten Talente des Tags ihre Schwingen auch in dieser schweren Form versuchen und dabei wenigstens theilweise interessantes und hübsches fertig bringen.

sich ihm in unserer lesartenen Zeit eine hoffnungsvolle Zukunft versprechen.

Die Symphoniamusk wer durch Beethovens A-dur-Symphonie, Mendelssohns Overture zu Bay Biss und die Inbelouversüre von C. M. v. Weber vertreten.

Dies sind die Leistungen des Musikinstituts in Concerten. Im ganzen scheint des Institut in diesem Jahr wieder einen festern Hül gewonnen zu haben. Herr Bruch hat sich um die Ausbildung des Orchesters nicht so leugnende Verdienste erworben, und die kleinen Missetheiligkeiten, die bei derartigen Unternehmungen immer vorkommen, haben durch einen richtigeren Einsicht und dem Eifer, das schöne in eigener Interesse auf jede Weise zu fördern, Platz machen müssen.

Durch die Solirens des Kölner Streichquartetts der Herren v. Königlów, Derckam, Japha, Schmit ist ans auch diese feinste Art des musikalischen Genusses für diesen Winter gesichert. Die genannten Herren stellten durch ihr erstes Concert vom 18. Dec. v. J. (Es-dur von Haydn, »Hartenquartett« von Beethoven und Mozart F-dur Nr. 8) ihr classisches Programm fest. Wir müssen gestehen, das durchs ans selbstlose Art, mit der die genannten Werke aufgeführt wurden, und eine gelartete und ganz im Dienste der Composition stehende Technik des besten Eindruck auf uns gemacht haben. Die Führer der Ober- und Mittelstimmen zeigten eine vollkommene Sicherheit und Discretion, und des Cello ist ein tüchtiger und solider Überbinder, der zum ruhigen Genuss und Verständnis um so mehr beitrug, da der Spiciele in ans zeitlich richtigen Rolle fällt, such wo er mit den andern Instrumenten in ihrer eigenen Region weitert. — Das zweite Concert der nämlichen Herren, das unter Mitwirkung des Herrn Bruch in der Clavierpartie Haydn's »Quintenzangene« (D-moll), Schumann's Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello in Es-dur und Beethovens Op. 39 Nr. 2 brachte, bedurfte uns weniger. Das Haydn'sche Quartett wurde nicht mit der präcisen Genauigkeit und Gleichheit gespielt, die dieser Meister immer verlangt, und auch in den andern Stücken zeigte sich dann und wann etwas unüblich; doch war Technik und Auffassung aller Mitwirkenden zu loben.

Für die in diese Aufführungen nicht vertretenen kleineren Orchestercompositionen und für Kammermusik mit gemischten Instrumenten möchten wir an dieser Stelle des Cäcilien-Vereins gewinnen, da es doch ein Absicht nicht sein kann, mit dem Musikinstitut in eine angliche Concurrenz zu treten. Dieser Verein, der dem Eifer hiesiger Dilettante ein gutes Zeugnis giebt, hat in diesem Winter noch nicht zu ungestörter Thätigkeit gelangen können. Neuerdings hat er ein schönes Werk von O. Grimm, die durchs canonisch gehaltene und tüchtig geschriebene Suite für Streichchor (3 Instrumente) in Angriff genommen, und wir wünschen ihm in dieser Richtung alles Glück.

Basel. In dem gesamen musikalischen Leben Basels erwacht das alljährliche Concert des Herrn A. Walter stets eine besondere Beachtung. Das diesjährige Programm desselben (am 16. Febr.) bestand aus folgenden Nummern: Concert für 4 Claviere mit Begleitung von Streichinstrumenten von S. Bach; Operlied für Alto, Chor und Orchester von Beethoven; Cis-moll-Sonate von Beethoven; »Lustige Musikanten« (Gedicht von Eichendorff) für Männerchor mit Begleitung von 4 Hörnern von Walter; Symphonie (Es-dur) von Walter.

Bach's Concert (Leipzig bei C. F. Peters), gespielt von den Herren H. v. Bülow, Levin und Walter, war die Novität dieses Abends. — Der männliche Geist dieser Composition, durch würdigen Vortrag zur mächtigen Bach'schen Erscheinung gestellt, erzeugte diejenige Stimmung, welche nur respectable Bekanntheit zu erwirken vermag. Anforderungen, welche nach dieser ersten Nummer des Programms an die weiteren Stücke desselben ansorgsam hinübertraten, wurden in höch künstlerischer Weise gelöst und löndten daher sowohl des Operlied (Fr. Rüttemann) und die Cis-moll-Sonate (Herr v. Bülow mit bekannter Meisterschaft) von Beethoven, wie die Walter'schen Compositionen eine silicig warme und ehrende Aufnahme. — Von besonderer Wirkung dürfen wir die »Lustige Musikanten« von Walter hienennen. Es haben seiner Zeit diese Blätter (Allgem. Musikal. Ztg., III. Jahrgang Nr. 89) eine eingehendere Beurtheilung dieser Walter'schen Composition gebracht, der wir hiensofugen, das die Ausführung die Wirkung bedeutend erhöht, die dem Sachverständigen das Lesen der Partitur bereits gewährt. Es ist allerdings nicht zu leugnen, das dieses Werk den Männergesangvereinen einseitig Schwereigkeiten bietet und überhaupt ein vorichtiges Studium verlangt. Man lobt sich dieses Streben der Mühe und wir constatiren, das die Baseler Liedertafel mit ihrem prächtigen Tenor durch den Vortrag der »Lustigen Musikanten« von A. Walter einen für Männergesangvereine seltenen Erfolg errang, der sich den oben verzeichneten Nummern des Programms würdig

ansreibe. — Ein zahlreiches Auditorium zollte dem Concertgeber auch diesmal die Anerkennung seines verdienstvollen Strebens.

Leipzig. In voriger Woche fand das 9. Concert der *Opera* in Form eines Abends für Kammermusik statt. Das Programm (Octett für Blasinstrumente nach dem Quintett Op. 4 von Beethoven, Clavier-Sonate mit Violine von Dussek und Clavier-Septett von Moscheles — Frau Johnson - Graver) war uns am so wenig an, als ans zu gleicher Stunde Gelegenheit gegeben war, Bruchstücke aus der neuen Oper eines hienlebenden Componisten ausführen zu hören, unter welche wir hoffentlich bald in der Lage sein werden, unsern Lesern näheres mitzutheilen.

Das 17. Abonnement-Concert brachte im zweiten Theil des Müncher Componisten J. G. Rheinberger Symphonie »Wallenstein«, unter eigener Leitung desselben. Das Werk, über welches schon der Müncher Correspondent d. Bl. in Nr. 3 d. J. Bericht erstattet hat und zwar in einem Sinne, den wir fast vollständig theilen, fand auch hier in Leipzig warme Anerkennung, die sich am Schlusse bis zum Hervorrad des Autors steigerte. Da wir nicht daran zweifeln, das das Werk bald gedruckt vorliegen wird, so können wir ans heute auf einige wenige Bemerkungen beschränken. Der Titel »Symphonie« ist unserer Meinung nach unpassend. Die einzelnen Sätze sind eigentlich länger ausgeführte Entr'actes zu Wallenstein, nicht wirkliche Symphoniestücke. Man könnte es daher besser ehrlich und offen nennen: Wallenstein, ein Tongemälde in vier Sätzen, denn aber auch die einzelnen Momente selber bezeichnen, damit der Hörer nicht unglücklich im Gedächtnis suchen müsse, ob diese Melodie etwa des Picocolomini, jene des Sena, diese die Thekla u. s. w. bezichnen soll. Der Composist ist offenbar über die Titel nicht recht mit sich einig, denn während der erste Satz in München geradezu mit »Wallenstein« bezeichnet war, hies er in Leipzig: Vorspiel und während der vierte Satz »Wallenstein's Tod« in München specialisirt war: »Verschwörung, Seel-, Trauermarsch«, wurde diese nähere Bezeichnung hier weg-, und blos »Wallenstein's Tod« stehen gelassen. Man scheute sich also plötzlich, einer Symphonie so viel Nebenbedeutungen einzuwerfen, diese Unsicherheit ist blos die Folge der unglüklichen Vergleichung einer rein musikalischen Form mit modern-programmatischem Inhalt. Wir möchten also Hrn. Rheinberger entschieden bitten, auf dem Titelblatt das »Symphonie« zu streichen, wir werden dann das Werk als ein interessantes, getragenes Tongemälde beurtheilen können, während jetzt die Forderungen der Symphonie, überhaupt der reinen Musik, in die unsere kommen. Gleichwohl haben sich der Composist von unschöne Anscheinungen fern, seine Musik klingt klar und gut, und wenn wir ihm auch ein ideal-poitistisches Vermögen nicht zustehen können, so müssen wir doch ein charakteristisches zuerkennen, das sich besonders in d. Satz (Wallenstein's Lager, Capucinerpredigt) trefflich documentirt. — Dasselbe Concert brachte im ersten Theil Mendelssohn's Overture »Mercurstille und glükliche Fahrt« und Schubert's zwel Entr'actes »Rosenmund« (also eigentlich lauter Programmstück!); ausserdem noch drei Vorträge unser angezeichneten, erst sehr kurzem angestellten Orchestermglieder: des Cellisten Herrn Emil Hegar und des Oboisten Hrn. Uschmann. Jener spielte mit reissend hübschem Vortrag und prächtiger Technik zwel Sätze eines Concerts von Davidoff, dieser ebenso zwel Romane mit Pianoforte von Schumann, Stücke, die sehr hübsch sind, nur in ein grosses Concert nicht recht passen, am wenigsten als Schluss eines Concerttheils.

Die Abendunterhaltungen für Kammermusik im Gewandhaus und am 1. März bei der vorletzten angeht, obse ihren hienberigen, im Punkte des Repertoires etwas schläfrigen Charakter aufzugeben. Heydn's D-moll-Quartett, Mozart's Clarinet-Quintett und Beethovens Operlied waren die Stücke, die von den Herren David, Rottgen, Hermann, Hecar, Storch, Ladargt, Weisenborn und Gempert allerdings sehr hübsch ausgeführt, den Musikfreunden geboten wurden. Wir können, was unsere Differenz mit den Programmen dieser »Unterhaltungen« betrifft, nur auf frühere Berichte zurückweisen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

In den von W. Bargiel in Rotterdam geleiteten Concerten dieser Saison können wir folgende Werke zur Aufführung: Schöpfung von Haydn, Symphonie in A-moll von Haydn und von Mendelssohn, Overturen zu Genesens von Schumann und zu Egmoot von Beethoven. In den folgenden Coonerten soll der Messias (mit den Damen Radersdorf und Joachim und Herrn Hill) und Mendelssohn's Wielgieurgeschick zur Aufführung kommen. — In der ebenfalls von Bargiel geleiteten Musikschule, die bisher hauptsächlich

Kinder unterrichtete, wurden höhere Klassen mit beschränkter Schulerzeit eingerichtet; in einer am 14. Febr. öffentlich abgehaltenen Prüfungsproduction kamen folgende Musikstücke zu Gehör: Motette für dreistimmigen Frauenchor von Mendelssohn, erster Satz aus dem A-moll-Violinconcert von Viotti, Capriccio in A-moll für Piano von Mendelssohn, Duet für Alt und Bass von J. Reussling (Schüler der Anstalt), erster Satz des vierten Concerts für Violine von Rode, Sonate für Piano und Violine von W. de Haan (Schüler der Anstalt), Phantasie über zwei Themas von Lafont für Violoncell von Servais, Clavier-Sonate in H-moll von Clementi, Arie von Crescentini, Polonaise in E-dur für Piano von C. M. v. Weber, der 23. Psalm für Frauenstimmen von W. Bargiel.

Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart veranstaltete am 29. Febr. eine Aufführung mit folgendem Programm: Zwei Choralbearbeitungen aus dem Jahre 1419 von Michael Praetorius; Motette, sechsstimmig, für Chor und Solostimmen, von Heinrich Schütz; Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« von Seb. Bach; Choralfiguration (in 3 Versen) für die Orgel von Johann Ludwig Krebs; Wechselsong der Mirjam und Debora, aus Klopstock's Messias, von Justin Heinrich Knecht; Benedictus für Chor und Solostimmen, aus der Messe in Es-dur (compositum im Jahre 1828 von Fr. Schubert); Motette für drei weibliche Stimmen »Ihr Kinder Israel, dankt dem Herrn« von Mendelssohn; Motette für vierstimmigen Chor von Ludwig Stark; Toccata und Fuge für die Orgel über den Namen BACH, von J. A. van Eyken.

Prof. L. Bischoff in Köln, Recteur der Niederrheinischen Musikzeitung und Musikreferent der Kölnischen Zeitung, ist am 24. Februar in Folge eines Schlaganfalls gestorben. Ein Nekrolog, welchen die »Kölnische Zeitung« vom 1. März gebracht hat, erzählt die Lebensgeschichte des verstorbenen in etwas überschwänglicher Ausdrucksweise, wie sich dies von dem Blatte erwarten liess.

Der Componist Max Zenger in München hat ein Oratorium »Kain« vollendet, welches denselbst durch die »musikalische Academie« am Palmsonntag zur Aufführung gebracht werden wird.

Georg Krempelzeier in München hat eine Operette »Die Geister des Weins« und eine komische Oper »Der Rothmantel« componirt; der Text zu letzterer ist von Paul Heyse. (Krempelzeier ist 1. Z. Capellmeister am Actintheater, ein Schüler Lactner's; am Hoftheater wurde vor zwei Jahren seine Operette »Der Vetter auf Besuch« mit vielem Beifall aufgeführt und 5mal gegeben; eine andere Oper: die Franzosen in Gotha's (Text von Theodor Heigel) ist schon über ein Jahr fertig und harret noch der Aufführung.)

Leipzig. Die Schwestern Friese aus Eibing (Violonistin und Pianistin), am Leipziger Conservatorium gebildet, von welchen namentlich die Violonistin sich um den Gewandhause mit vielem und verdientem Beifall hören liess, die aber beide tüchtig musikalisch sind und sich ein treffliches Zusammenspiel angeeignet haben, sind von Leipzig nach Berlin gerast, um sich dort hören zu lassen. Wir wünschen denselben dort eine gute Aufnahme, die sie gewiss verdienen.

— Opernrepertoire des Stadttheaters im Februar: Martha 5mal, Faust und Margarethe 5mal, Undine (von Lortzing) 5mal, der Maskenball 5mal, die »überflotte« 5mal, die Judin 5mal, die lustigen Weiber von Windsor 5mal, die Tochter des Regiments 5mal, Maurer und Schlosser 5mal, der Blitz 5mal, die Hochzeit des Figaro 5mal, die Stimme von Petrus 5mal, der Troubadour 5mal.

— Um für das in Neuss bei Colburg aufzustellende Ruckert-Monument einen Beitrag zu gewinnen, haben vier vereingete Leipziger Musikschafften am 27. Februar im Schützenhause ein Fest veranstaltet, an welchem auch die Musik theilhaftig war; es wirkten das Stadiorchester unter Direction des Herra Capellmeister Schmidt, dann die Herren David, von Inten und der Pauliner-Verein mit.

ANZEIGER.

[42] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist soeben erschienen:

CONCERT

für

Pianoforte und Orchester

von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet

von

Franz Wällner.

Fr. 1 Thlr. 15 Ngr.

[43] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler.

Drei Sonatinen für Piano. Op. 42 in A-moll. Op. 43 in G. Op. 44 in G. 40
Op. 25. Drei Rondinos für Piano. 40
Op. 69. Immerwährende Etuden in Doppelpassagen für den Clavierunterricht als technische Grundlege 1
Op. 63. Clavier-Etuden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zu gleicher Uebung beider Hände.
 Heft I. 20
 — II. 15

Op. 64. Salon-Walzer für Piano ohne Octavenspannung für angehende Spieler zum Vorspieldebut 12
Op. 71. Drei Tanz-Rondinos. Leicht instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17
Op. 72. Das Orakel. Gedicht von August Stobbe. Concertlied für Sopran und Piano. (Frau. *Auguste Geithardt*, königl. Hannover'scher Hofopernsängerin gewidmet.) 20
Op. 73. Tiefdrüsten. Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Concertlied für Bass oder Contralt und Piano. (Herrn *Carl Formes* gewidmet.) 20
Op. 74. Durch den Wald. Gedicht von R. Reinick. Concertlied für Tenor und Piano. (Hrn. *Carl Wild* freundschaftlich gewidmet.) 12
Op. 75. Nacht am Meere. Gedicht von H. Heine. Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Piano. (Herrn *Paul Josef Hauser*, Grossherzog. Badischer Hofopernsänger freundschaftlich gewidmet.) 12
Op. 81. Ländliche Bilder. Vier Charakterstücke f. Piano. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 25
Op. 24. Sechs melodische Salon-Etuden f. Piano. (Seinem Jugendfreund *Ernst Freiherrn von Burnian* in Liebe gewidmet.) Eingeführt im Sierne'schen Conservatorium zu Berlin. 3 Hefte 22
Op. 129. Beliebte Volkswesen in Arabesken für Pfl. Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen 17
 — 2. Handwerksburschen Wanderlied 12
 — 3. Abschiedslied 12

[44] **Die Musikalienhandlung von Robert Seitz in Leipzig**
 Peterstrasse Nr. 16

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Hierzu eine Beilage von **Ferdinand Schneider** in Berlin.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. März 1867.

Nr. 11.

II. Jahrgang.

Inhalt: Piccini's Dido und Gluck's Orpheus (Schluss). — Recensionen (Kammermusik). — Berichte aus Wien und Berlin. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Piccini's Dido und Gluck's Orpheus.

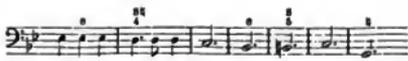
[Orpheus, Oper in drei Acten, Musik von Gluck. Partitur mit deutschem, französischem und italienischem Text. Pr. 7 Thlr. 45 Ngr. Leipzig, Gustav Heinze, 1866.]

(Schluss.)

Wir gehen zu dem schon oben berührten neuen Orpheus über. Es galt hier, die ursprüngliche Stimmböbe (Alt) der Titelrolle beizubehalten und doch die Bereicherungen der Oper, welche sie auf der französischen Bühne gewann, wo Orpheus Tenor wurde, zu bewahren. Glücklicherweise ist die Aufgabe gelöst; die Schönheiten der späteren Bearbeitung, welcher Dasein Marx (Gluck II, 436) sehr unrecht hätte zu bezweifeln, blieben bisher allen denen unbekannt, die sich der in wohlfeilen Clavierauszügen stark verbreiteten früheren, d. h. italienischen Ausgabe bedienten. Gleich in der ersten Scene ist die Behandlung dem Pathos des trauernden Gatten weit angemessener: statt dass er dort auf einmal dem Chor seine verschiedenen Empfindungen und Wünsche ausdrückt, fordert er hier zuerst den Chor auf, den Männen der hingegangenen zu opfern; worauf das ehemalige Ballet, welches dem Recitativ voranstand, nun als sinnige Pantomime folgt; erst nach dem zweiten Chorgesang bittet Orpheus die Freunde ihn allein zu lassen; und so schliesst sich trefflich das Ritiornell (6) an, welches einst den Ausgang des Chors Nr. 4 mit viel geringerer Wirkung bildete. Eine reizende Zugabe ist die erste Arie des Amor; dadurch wird das Recitativ beider Personen nicht allein zweckmässig abgekürzt, sondern auch viel dramatischer. Wesentlich gewonnen hat der zweite Act durch die Nummern 28 (Furiertanz) und, wenn auch auf die Balletsätze 30, 31 weniger Gewicht zu legen ist, durch 32 (Arie der Eurydice oder eines seligen Schattens mit Chor). Die Scene des Orpheus, welche nun folgt, in der er die Zauber der elysischen Gefilde schildert, aber auch seine tiefe Sehnsucht nach der Gattin, ist wohl im allgemeinen dieselbe geblieben, doch fast jeder Satz melodisch und rhythmisch auf einen höhern Grad von Innerlichkeit und Wärme gesteigert; der Weg-

fall der Frage des Orpheus und der Antwort des Chors dient trefflich dazu, den Eintritt des Gesangs *vieni a regni del riposo* zu heben und ihm eine volle Weibe zu verleihen. Auch das Recitativ vor der Wiederholung desselben, unter welchem die Schatten Eurydice ihrem Gemahle zuzuführen, hat durchgängige Verbesserungen erfahren. Dasselbe muss von den Recitativen im dritten Acte gelten, wie eine auch nur flüchtige Vergleichung erweisen kann. Gewiss hat hier und überall Gluck's Inspiration den französischen Dichter geleitet: wir müssen es uns versagen, das im einzelnen nachzuweisen, es genüge auf die Verwandlung des Mittelsatzes von Eurydice's Arie (*avvezzo al contento*) in ein Duett, und auf den Moment hinzudeuten, wo Orpheus sich selbst den Todesstoss zu geben im Begriff ist. Diese Stellen sind so einzig und der früheren Gestaltung so sehr vorzuziehen, dass man mit einer leichten Parodie der Worte von Marx (437) sagen möchte: »nur meine man nicht, Gluck's Orpheus, den wahren, zu kennen, wenn man den italienischen gehört hat.«

Doch ist nicht zu leugnen, dass in der ältern Ausgabe einiges besser war und die neueste Bearbeitung recht hatte, dies aufzunehmen. Dazu zählen wir das Recitativ am Schluss des ersten Acts, welches jeder Freund der Gluck'schen Muse lieber mit dem glänzenden hier S. 195 mitgetheilten Instrumentalsatz als mit Berton's Arie verbinden wird; letztere ist nach G-dur transponirt; wir sähen sie gern ganz ausgeschlossen. Es ist wahr, Gluck änderte das Recitativ ab, um nach der von ihm zugelassenen Arie überzugehen, aber seine Männen würden nicht zürnen, wenn man jetzt seine Nachgiebigkeit für eine nur momentane Concession erklärte, der keine weitere Folge zu geben war. Die Rückkehr zu den früher gewählten Tonarten in den Chören des zweiten Acts gebot schon die Lage, in welcher sich der Gesang des Orpheus bewegt. Damit fiel auch die etwas gezwungene Modulation am Eingang des Acts von Es-dur nach D-moll weg; aber auch der schöne Uebergang in den sieben letzten Takten des dritten Chors auf den Worten *malgré tous nos efforts il calme la fureur de nos transports*



musste, da Orpheus in F-moll fortfährt, aufgeopfert, d. h. durfte nicht nach B-moll so umgesetzt werden, dass er auf der Dominante dieser Tonart schloss. Aufrichtig gestanden wünschte Referent auch die ohnehin für den Alt zu hoch gehenden Passagen am Ende der ersten Arie in dieser Scene mit der Fassung in dem italienischen Orpheus vertauscht, und gleich darauf hätte dem zweiten Chor der ausdrucksvolle Rhythmus auf die Worte *che vuoi, misero giovane*



der durch die Aenderung im französischen Texte *qui l'omène en ces lieux, mortel présomptueux* verloren ging, zurückgegeben werden sollen. Das sind die verhältnissmässig wenigen Ausnahmen von dem Vorzug der französischen Oper, zu welchen wir vielleicht noch das Recitativ zählen dürfen, welches den grossen Monolog im ersten Act schliesst; hier sind die Prädicate der schrecklichen Todesgötter etwas stark gehäuft, und der Hauptgedanke, dass trotz ihrer Furchtbarkeit Orpheus die Eurydice ihnen entreissen will, tritt dabei nicht so entschieden wie in der italienischen Partitur hervor.

Eine Schwierigkeit von Bedeutung war die Uebersetzung des Tenors in der französischen Rolle auf den Alt. Die neue Redaction hat bald die Töne derselben beibehalten, so dass die Stimme des Gatten zu sehr dem Sopran gleicht, bald ihn eine Octave tiefer singen lassen, wodurch die angemessene Lage in Anwendung kommt, bald transponirt, wie im Lauf des Recitativs vor der Arie: *j'ai perdu mon Eurydice*, was dieselbe Wirkung hat; endlich sind auch einzeln die einzelnen Töne abgeändert worden, was natürlich die Kraft des Originals etwas verringert, wie im Recitativ vor dem grossen Duett auf den Worten *oh Dieu quelle contrainte etc.* Abgesehen davon haben wir alle Ursehe, dem Bearbeiter und Verleger für die aufgewendete Mühe dankbar zu sein. Die ausgezeichnete Correctheit und typographische Eleganz des gewiss höchst schwierigen Satzes verdient die wärmste Empfehlung. Die Freunde einer Kunst, welche mit bescheidenen Mitteln die mächtigsten und tiefsten Eindrücke zu schaffen wusste, und alle, welchen der Name Glück noch so viel Interesse einflösst, dass in ihnen der Wunsch rege wird, mit ihm sich bekannt zu machen, werden in diesem Orpheus eine willkommene Erscheinung begrüssen, letztere bei näherer Einsicht höchstlich eins der Werke darin erkennen, deren Reize nie abnehmen.

Gern verweisen wir bei diesem Anlass auf die grossentheils sehr treffenden Bemerkungen von H. Berlioz über diese Oper, welche im ersten Band seiner Schriften sich finden, S. 134—152, 153—163. Wes der berühmte Componist gegen die Begleitung der Recitative bei Glück einzuwenden hat (209), dass sie in vierstimmigen Accorden

bestehend und meistens ununterbrochen während der Recitation ausgehalten eine stagnirende Harmonie bilden, welche auf die unaufmerksamen Hörer (und deren Zahl ist gross genug) eine unwiderstehliche Ermattung und Erschlaffung hervorbringe und sie endlich in jene träge Schlaftrigkeit stürze, gegen welche die ausserordentlichen Anstrengungen des Componisten, sie wieder zu erwecken, sich vergeblich abmühen, davon gesteht Referent, der freilich auch nie bei diesen Aufführungen ein unaufmerksamer Zuhörer war, nie etwas empfunden zu haben, vielmehr schien ihm gerade in der besprochenen Art des Accompaniments ein dem Charakter der Scene sehr angemessener Ausdruck zu liegen, indem ihre ideale Haltung dadurch noch gesteigert ist, so dass wir uns gleichsam in eine höhere Welt entrückt glauben. Ebenso ungegründet ist, was Berlioz über die Monotonie der Glück'schen Bässe und den geringen Glanz seines Orchesters urtheilt; hier verräth sich der weniger auf die Totalwirkung, als auf einzelne achtende Techniker. Die schwingvolle Ouvertüre des Orpheus, welche den glücklichen Ausgang des Dramas anticipirt und zugleich mit der lugubren Eröffnung einen herrlichen Contrast hervorbringt, erlaubt sich der französische Kritiker eine sonngläublich elberne Composition zu nennen: dies ist nur zu erklären durch die Analogie seines noch abenteuerlicheren Ausspruchs über Mozart's Ouvertüre zur Einführung, S. 305. Von dieser Oper sagt er unter anderem: »Die Melodie ist im allgemeinen einfach, sanft, wenig originell, die Begleitung bescheiden, angenehm, von geringer Mannigfaltigkeit und kindliche, er meint auch, Mozart habe sie im 15. Jahr componirt, und sein Vater hätte ihm darüber eine derbe Strafpredigt halten sollen. Der Vorwurf endlich, Glück habe seine Partituren mit grosser Nebelhaftigkeit abgefasst: zum sich die Mühe zu sparen für die Altviolen eine besondere Stimme zu schreiben, setzt er oft nur die Worte *col basso*, ohne zu beachten, dass infolge dieser Vorschrift die Stimmen der Violen, welche zwei Octaven höher als die Contrabässe stehen, über die der Geigen zu liegen kommen, müsste durch eine genügende Anzahl von Beispielen der Art belegt werden: des eineige, welches er aus dem 2. Takt des Chors *vivans dans ce séjour possible* anführt, wo dadurch, dass die tiefste und höchste Stimme der Harmonie in Octaven geführt wird, ein schülerhafter Fehler entstehen soll, welchen hier zu finden ebenso überraschend als betäubend ist,« beweist nichts, weil hier die Violen dem Fagott beigegeben ist, wie öfters. Herr Dürffel hätte gar nicht nöthig gehabt, sich (S. XIII) wegen Beibehaltung dieser Instrumentation zu entschuldigen. Freuen wir uns vielmehr jetzt neben den doch nicht genügenden Clavierauszügen die Partitur zu erhalten, in welcher eine Menge feiner Züge erst zum Vorschein kommt,

Recensionen.

Kammermusik.

Johannes Brahms. Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli. Op. 36. Bonn, Simrock. Partitur 9 Fr., Stimmen 42 Fr., vierhändiger Clavierauszug 9 Fr.

H. D. *) Das zweite Sextett von Brahms, über welches wir endlich in der Lage sind zu berichten, geht aus G-dur, der Tonart, deren Zusammenhang mit dem Ausdruck ruhigen Behagens und ungetrübter Heiterkeit unter den Musikern beinahe sprichwörtlich ist. Brahms giebt uns den Beweis, dass die Ergeblichkeit derselben zu derartigen Darstellungen noch keineswegs erschöpft ist.

Ein leises Mormeln der ersten Bratsche bereitet auf das Thema des ersten Satzes (G-dur, *Allegro non troppo*, $\frac{3}{4}$) vor, welches sich in seiner ersten Periode in folgender Weise darstellt:

Die Bildung des Hauptthemas durch das einfache aufsteigen von Quinten, noch mehr das rasche übergeben in eine scheinbar fernliegende Tonart erscheint für den ersten Blick ungewöhnlich; bei genauerer Betrachtung und aufmerksamem,

*) Wir haben die Anzeige dieses Sextetts einem unserer bewährtesten Mitarbeiter überlassen, der das Werk mehrmals zu h o r a Gelegenheit hatte, was uns noch nicht vergoingt war. S. B.

wenn such nur innerlichem Hören wird man finden, dass hier in dem ungewöhnlichen zugleich das schöne liegt. Das die Tonart der grossen Unterterz eine nah verwandte hat, braucht natürlich nicht besonders hervorgehoben zu werden; wohl aber ist darauf hinzuweisen, wie gerade in dem Contrast, den der frühe Übergang und der gleich folgende Rückgang bewirkt, das weiche, behagliche G-dur so recht eindringlich gemacht, sein Charakter gerade dadurch in helleres Licht gesetzt wird. Dieser Contrast, innerhalb dessen sich der melodische Gang ungezwungen und ausdrucksvoll bewegt, bedingt die ganze Färbung des andrucksvollen und reichen Themas. Vier selbständige und wie sich später zeigt, in ihrer Einfachheit ausserordentlich ausgiebige Motive, die wir durch Buchstaben bezeichnet haben, bilden den Inhalt desselben in schöner organischer Verbindung, denen man die Achtelbewegung noch als fünftes hinzufügen kann. Und in solcher Verbindung, nicht mit zerlegender Reflexion möge man das Thema betrachten, um den grossen Reiz desselben, den in Wahrheit warmen und süssen melodischen Zug, das Schweigen in selbiger Schwärmeri, welches sich in ihr wie in langem Athemzuge ausdrückt, nachzuspüren. Nachdem das Thema in den imitirenden Wiederholungen der Schlussfigur völlig ausgeklungen, erhebt es sich von neuem und erscheint durch das längere Verweilen in Es noch reicher und voller. Und in einem neuen, noch mehr überraschenden Contraste soll die Bedeutung der Haupttonart sich noch einmal erproben. Die murmelnde Bewegung bleibt plötzlich auf Fis stehen, und von diesem als Dominante zu H-dur bringen die Instrumente *unsono* einen ganz leisen Gang,

der dann in E wiederholt wird; hier möchte man ganz in Trümmern versinken; aber kräftig, in vollen (synopierten) Accorden erhebt sich das G wieder und ist nun, durch den doppelten Contrast zu den Tonarten seiner grossen Ober- und Unterterz, gleichsam auf einen breiten Rahmen gestellt. Noch einmal hören wir nun das Hauptthema in seinen beiden Perioden vom ersten Violoncell, während die frühere Achtelbewegung der Bratsche jetzt in der Höhe den Violinen, zuerst in schöner absteigender Bewegung, dann wechselnd in theilweise ausdrucksvoll sich suspendierenden harmonischen Figuren zufällt. Das letzte Motiv (d) nimmt die Violine auf und steigt mit Versetzung desselben, wobei die übrigen Instrumente in grosser Fülle theils imitirend, theils harmonisch mitwirken, in kräftigem Schwung nach oben; nachdem in synopierten Accorden die Dominantenharmonie durch 4 Takte festgehalten worden (hier zum erstenmal eigentliches *forte*), wird in G geschlossen. Die gleichsam durch ein schnelles und kühnes Aufraffen gesteigerte Kraft wird nun gleich fühlbar; die rhythmischen Perioden werden kürzer, der harmonische Fortschritt bestimmter, alles athmet mehr Leben. Das erste Cello steigt in Achteln abwärts, imitirend treten die andern Instrumente in gebundenen Figuren hinzu und schliessen nach 8 Takten auf D; nach ferneren acht ist in ähnlicher Weise A erreicht, und von hier als der Dominante aus strebt nun alles in kräftig dringendem Zuge, welchen die Accordsätze auf dem zweiten Viertel noch markiger machen, nach dem frohen und festen D-dur, welches nach einem unerwartet und schön eintretenden Aufenthalt in Cis-dur endlich erreicht wird. Das zweite Thema, welches jetzt zuerst vom ersten Violoncell, dann von der ersten Violine gebracht wird, zeigt sich ganz als das Ziel und die Vollendung des in der vorabgehenden Übergangsperiode deutlich erkennbaren Drängens, aus einer zwar behaglichen, aber doch nicht völlig befriedigenden Innerlichkeit sich aufzurufen

und an einem vollen und frohen Leben teilzunehmen. Das Thema, durch reiche Harmonie gehoben, möge hier auch seinen Platz finden:

Vcello L.
poco f espress.

Viol. I.

Bei der Fortsetzung desselben tritt das erste Motiv zuerst in D-moll auf, woran sich eine durch verschiedene Tonarten modulirende aufsteigende Bewegung anschliesst, aus welcher sich in höchster Höhe dieses Motiv

entwickelt; dasselbe erweist sich dann für die Schlusspartie des ersten Theils als gestaltend, zuerst noch kräftig und in kurzen Rhythmen, dann in breiterer und ruhigerer Weise, überall mit Anwendung der Imitation. Der Schluss ahmet die ganze Wärme moderner Romantik; es klingt wie eine beruhigte Rückkehr in sich selbst. So erscheint es ganz organisch, wenn die murmelnde Achtelbewegung und die aufsteigende Quintenfigur des ersten Themas leise wieder aufritt und an den Anfang zurückerrinnert, oder (für die Wiederholung) denselben vorbereitet. Den zweiten Theil beginnt ein eigenenthümliches Spiel mit den Elementen des ersten Themas; der ersten Hälfte desselben tritt ein, blos durch Umkehrung gebildetes Gegen Thema gegenüber und führt aus dem im dritten Takte natürlich eintretenden *B* nach *D* zurück:

Indem weiterhin Thema und Umkehrung in noch engerer Folge (nur von Takt zu Takt) in den verschiedenen Instrumenten miteinander wechseln, und das dritte Motiv des Themas (*c*) noch hinzutritt, entsteht ein formliches Suchen, eine völlige Unsicherheit der herrschenden Tonart, in welcher auch die Achtelbewegung der zweiten Violine sich nicht mehr recht he-

haglich zu fühlen scheint, sondern nach kurzem Wechsel mit der zweiten Bratsche ganz verstummt; mit grosser und bewusster Meisterschaft ist diese kleine Periode gestaltet. Das Motiv *c* bildet den Faden für die Entwicklung; mit demselben, allein ohne die Bindung, hrebren Bratsche und Violine nacheinander heftig auf, um dem Chaos ein Ende zu machen und wieder festen Boden zu gewinnen; doch gelangen sie nur zu einem heftigen Abschluss auf *A*. Wieder tritt die Achtelbewegung auf, von dem ersten Cello angehen, und setzt sich dann, nach starkem Einsatze, ganz leise in harmonischer Be-

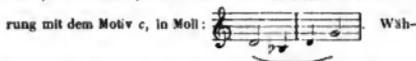
wegung

in Bratsche und Violine fest,

zu ausgehaltenen Tönen der zweiten Violine. Sehr eigenenthümlich wirkt es jetzt, wenn das Violoncell in Cis-moll das ganze erste Thema zu dieser Begleitung bringt, welches dadurch wie aus der Ferne, in ganz fremdartiger Beleuchtung, hinüberklingt. Im Wechsel der beiden Celli mit dem Schlussmotiv, verbunden mit hübscher Modulation und langsamem absteigen der Achtelbewegung wird ein ruhiger Abschluss in Cis erreicht; man sinnt, bei der ausklingenden Figur in der Bratsche, verlangend dem reizenden Tonspiele nach, welches so rasch an uns vorüberging. Die begleitende Bewegung wird in der Folge Grundlage einer ausgedehnten Verarbeitung, welche schon gleich durch das in kurzen Abschnitten erfolgende, schnell abgebrochene auftreten des Motivs, verbunden mit raschem Wechsel der Harmonie (durch wiederholtes absteigen des Basses um einen halben Ton) etwas besonders heftiges erhält. Indem diese Harmoniewechsel, die anfangs in je 4 Takten erfolgten (*Cis* — *C* [durch *F*-moll] — *H* — *B*, durch *Es*-moll — *A*), hierauf in kürzeren Perioden von 2 Takten geschehen, und indem das Motiv *b* mit einem kurzen Anhang an der imitirenden Bewegung sich theilhaft, steigert sich diese Heftigkeit und gelangt auf ihren höchsten Punkt, als Cello und Violine mit der grössten Kraft auf *G* einsetzen und in Gegenbewegung das genannte Motiv bringen, während in der Mitte die Achtelbewegung, nicht mehr gebunden, in Terzen und schroffen Contrast mit den äussern Stimmen (*fas*, welches eine Entwicklung nach *C*-moll anzukündigen scheint) absteigt. Und noch einmal wird der Ausdruck gesteigert: das Motiv tritt nach 4 Takten in verkürzter Form und im tempo *rubato* auf, steigt im *unisono* zuerst abwärts bis *cis*, und von da ebenso wieder aufwärts:

womit sich in den Bratschen eine, noch eine Zeit lang fortgesetzte tremolirende Bewegung verbindet; das aus der Harmonie des verminderten Dreiklangs hervortretende *D* zeigt sich nunmehr als Dominante zu *G*-moll. Wir stehen hier offenbar bei dem Gipfelpunkt der ganzen vorherigen Entwicklung; aus einer allmählig wachsenden Unsicherheit, Unzufriedenheit, Unruhe oder wie man es nennen will, hat sich der Ausdruck verzweifelter Heftigkeit stufenweise, und man darf sagen, naturgemäss entwickelt. Hier sind plötzlich alle Elemente wie entfesselt, der heitere Grundcharakter des Stücks wird für den Moment völlig verdunkelt; es klingt wie wenn ein plötzlich ausbrechender

Sturm, der denn freilich ebenso rasch vorüberzieht, uns die Sinne und den Blick für den Augenblick völlig trübte; und das wird auch durch einfache Mittel bewirkt, indem es zwei Hauptmotive des Stücks selbst sind, welche in gänzlicher Veränderung ihres Charakters diesen Ausdruck hervorufen, und indem wir dabei den Eindruck empfangen, als ginge die bestimmte Harmonie und der bestimmte Rhythmus momentan verloren. Durch diese und ähnliche Betrachtungen werden wir wohl im Sinne des Componisten den Nachweis führen können, dass einer tiefen gestaltenden Idee des Stücks hier durch Mittel, die aus der Anlage desselben organisch hervorgehen, ihr erforderlicher Ausdruck gegeben werde; sollen wir aber unsere Empfindung dabei aufrichtig aussprechen, so müssen wir sagen, dass Brahms hier an die Grenze des schönen, — dass er vielleicht über dieselbe hinausgegangen ist. Die Stelle bestätigt uns eine früher von uns ausgesprochene Meinung, dass dieser Höhepunkt der Durchführungspartie, der in den meisten Brahms'schen Werken sehr prägnant hervortritt (wir erinnern an das erste Sextett, an die D-dur-Serenade, an das Clavierquintett), ihm mitunter zur Klippe werde, und wir dürfen den Wunsch aussprechen, dass der gute Genius, der ihn z. B. in den Coda-Sätzen oft in so wunderbarer Weise zur Seite stellt, sich auch in den genannten Abschnitten überall recht wirksam erweise. — Wir hatten in unserer Beschreibung die Dominante, zunächst von G-moll, wieder erreicht. In chromatischem Gange steigt die Violine, während in den Bratschen der vorübergebaute Sturm in dem *Tremolo* noch nachzittert, allmählich abwärts, und schließt, wie eine trübe und sehnsüchtige Rück Erinnerung mit dem Motiv c, in Moll:



Wäh-

rend dessen wird die Bewegung immer ruhiger und leiser, und noch ehe die Periode zu ihrem völligen Abschluss gelangt ist, hat die Bratsche die murmelnden Achtel wieder erklingen lassen, und doppelt schön erhebt sich nun, nachdem wir den heftigen Sturm glücklich überstanden haben, der schöne und warme Zug des ersten Hauptthemas. In der nun folgenden Wiederholung tritt noch manche hübsche Verzierung hinzu, so die begleitenden Pizzicato-Viertel: die Wiederholung hat statt des ersten Cello diesmal die erste Bratsche, welche statt in Es zu bleiben, völlig nach A modulirt; das wiedererintrende G-dur wirkt darauf um so überraschender. Durch eine einfache Abkürzung der Uebergangspartie wird G festgehalten; das zweite Thema wird ebenfalls diesmal durch die Bratsche gebracht, mit vermehrtem harmonischen Schmuck und namentlich einer reizenden absteigenden Achtelbewegung der Violine. Nachdem nun völlig der Verlauf des ersten Theils bis zu seinem Abschluss wiederholt worden, folgt eine kurze *Coda*, *un poco sostenuto*, in welcher das Thema wieder einsetzen zu wollen scheint, aber indem stat *Es Dis* genommen wird, nach H modulirt und von da durch E-moll und A-moll in der anmuthigsten Weise die Hauptart wieder gewonnen wird; dieselbe Periode wird noch einmal erweitert wiedergebracht, und die behagliche Anmuth des Themas hier in der uns bei Brahms bekannten Weise zu eindringlichster, süßster Schmelgerei gesteigert. Noch ein *fortissimo* auf der Dominante, noch ein kurzes andeuten des Wechsels zwischen G und Es, der ja für den ganzen Satz so charakteristisch war, und der durch einen schnellen Gang der Violine nach oben noch einen besonderen Nachdruck erhält, so dass dadurch das ganze gleichsam zur Einheit zusammengeschlossen wird — und ein Satz hat seinen Abschluss erreicht, der durch Erfindung, durch ausdrucksvollen reichen Gehalt der Themen, Kunst der Gruppierung, der Modulation, der thematischen Arbeit, vor allem aber durch die Wärme und den einheitlichen Strom der Empfindung, der das

ganze durchdringt und auf dessen Entwicklung und Nüancen wir im einzelnen hinzuweisen suchten, sich unter allen Werken des trefflichen Künstlers aufs vortheilhafteste auszeichnet.

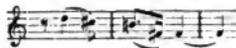
Es folgt ein Scherzo (G-moll $\frac{3}{4}$, *Allegro non troppo*), ein Stück von entschiedenster Originalität, sowohl in den vielen neuen und eigenthümlichen Motiven, als in der geschickten Gegenüberstellung verschiedener Klangfarben, der Wahl der Tonarten und der zuweilen sehr überraschenden Verwendung der Mehrstimmigkeit. Charakteristisch ist dem eigentlichen Scherzo erstlich das Vorwiegen des Moll, auch in den Seitensätzen und Abschlüssen; ferner die Contrastre der Klangfarbe, indem zuweilen, so z. B. schon im Thema selbst:



dann auch zu Anfang des zweiten Theils die ganz hohe Lage gewählt ist, während anderswo die tiefere und dunklere Färbung hervortritt. Bemerkenswerth ist im fernern Verlauf eine Triolenfigur:



welche sich, von syncopirten Figuren contrapunktisch begleitet, dreimal in verschiedenen Lagen und Instrumenten wiederholt und mit ihren Anhängen den ersten Theil schliesst; hier macht sich ein abgebrochenes Wesen, namentlich eine seltsame Betonung des zweiten Viertels bemerklich und vollendet den eigenthümlich fremdartigen Charakter des Stücks. Im Verlauf des zweiten Theils hebt sich ein Dureintritt des Themas überraschend hervor, an welchen sich noch ein weiteres Motiv



von Triolengängen begleitet, anschließt, gleichsam mit dem Ausdruck des Nachsinnens. Das Hauptthema, unvermittelt aus dem Fis-moll wieder hervortretend, wird hier in seinen Fortsetzungen viel kürzer behandelt als im ersten Theil. Aus dem Schluss der ebenfalls wiederkehrenden Triolenfigur



wird noch ein hübsches Wechselspiel zwischen Violine und Violoncell gestaltet; dann schliessen die tiefen Instrumente dunkel und einlösig; eine kurze *Coda*, von der Violine in grosser Höhe begonnen, während die übrigen Instrumente mitleidend einfallen, folgt noch. Dem, wir möchten sagen verdrüsslichen, eigensinnigen Wesen dieses Stücks tritt nun im hellsten Contrast, als *Trio* (*Presto giocoso*, $\frac{3}{4}$, G-dur) ein übermüthig lustiges, derb einschneidendes WalzertHEMA entgegen:





und reist uns mit einem Schlag aus dem dumpfen Grübeln heraus; der beabsichtigte Charakter kecker, übermüthiger Derbheit ist in den Abschlüssen der Perioden vielleicht mit zu starken Farben aufgelagert; die Wirkung des Stücks aber eine entschiedene. Das Thema schliesst in seiner ersten Periode in *D*, in der zweiten in *H*-moll. Eine Achtelgruppe der Mittelinstrumente, mit langen Tönen der übrigen, die bei dem Harmoniewechsel jedesmal mit einem starken Schlag einsetzen, bildet den Grundbestand eines zweiten Theils; eine ruhige gebundene Viertelbewegung, an das Thema erinnernd und mit denselben harmonischen Abschlüssen, folgt derselben. Auf eine Wiederholung der Achtelgruppe, die diesmal umgekehrt erscheint, folgt das Thema selbst noch einmal, kürzer, mit kräftigen Schlusswendungen. Nach und nach gewinnt das Moll wieder die Oberhand; unwillig und ungerne trennt sich das Gemüth von der frohen Lust und möchte sie gern so lange als möglich fortgeniessen. Die Wiederholung des Scherzo bietet keine Veränderung, mit der Ausnahme, dass die kleine Coda diesmal *animato* und in Triolen einsetzt, und so dem trüben, in sich versunkenen Stücke in origineller Weise einen heftigen Abschluss giebt.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ Die Philharmoniker und das Quartett Hellmesberger haben den Cylus ihrer Concerte beendet. Im fünften philharmonischen Concert spielte der junge Pianist J. Rubinsteil das Concertstück von C. M. v. Weber mit verdientem Beifall. Anser dieser Püce gelangte noch Mendelssohn's Overture «Meeresstille und glückliche Fahrt, die von Esser instrumentirte Toccata von S. Bach und die Pastoral-Symphonie zur Ausführung. Das sechste Concert brachte als Novität eine Suite von Franz Lachner in *F*-moll, die dritte der Suite, welcher eine entschieden beifällige Aufnahme zu Theil wurde, als jener in Es geworden war, die unter Lachner's persönlicher Leitung in einem der vorjährigen Gesellschaftsconcerte vorgeführt wurde. Von den sechs Sätzen der Suite sind namentlich die zwei ersten, nämlich das in kräftiger und sicherer Haltung einschneidende Präludium und das neckisch-reizende Intermezzo als gelungen hervorzuhellen. *) Das siebente philharmonische Concert zählte, wenigstens was die Ausführung des Programms anbelangt, zu den erquicklichsten des ganzen Cylus. Barga's «Meditation-Ouverture musste sich zwar mit einer mehr schlingenvollen als warmen Aufnahme begnügen, dagegen bildete das *C*-dur-Concert von Mozart, in trefflicher Weise von J. Epstein gespielt, das Entzücken der Zuhörer; die darauffolgende «Aufforderung zum Tanz (in der Instrumentalpart von Berlioz), Paradesstück des philharmonischen Orchesters, musste in üblicher Weise wiederholt werden, und Schumann's Overture, Scherzo und Finales fanden ebenfalls eine höchst aufmerksame und dankbare Zuhörererschaft. Das Schlussconcert brachte Haydn's *G*-dur-Symphonie, deren instigter letzter Satz zur Wiederholung verlangt wurde, sodann das bekannte Quintett aus *C*oeli fan tulle, von den Damen Dusmann und Bettelheim und den Herren Walter, Neumann und Schmidt sehr schon vorgetragen, und als grosses Finale die «Neunte» von Beethoven, diese in einer im ganzen genommen recht gelungenen Aufführung.

In der sechsten Quartettproduction Hellmesberger's wurde namentlich das Concert für zwei Claviere in *C* von S. Bach (der Clavierpart von Dachs und Schöner gespielt) mit grossem Beifall aufgenommen; in dem Spohr'schen Doppelquartett in *E*-moll figurirte

Hellmesberger Sohn, ein 13jähriger Knabe, der in die musikalischen Fussstapfen seines Vaters zu treten scheint, als Führer des zweiten Quartetts. In den zwei letzten Sätzen gelangten zwei Novitäten: ein Sätzlein in *G*-dur für Streichinstrumente von Brahms und eine Piano-Violon-Sonate von Raff (in *A*-dur) zur Ausführung und fanden beifällige Aufnahme. Mit dem früheren (existirt in *B* verlichen), befindet sich die neuere Composition Brahms' allerdings im Nachtheil; denn jenes ist entschieden frischer, klarer und von glücklicherer Erfindung. Dagegen tritt die Brahms'sche Eigenart mit ihren Licht- und Schattenseiten in der letzteren prägnanter zu Tage. Der erste Satz, ein ruhig gehaltenes, schön durchgeführtes und vorwiegend und tiefer Empfindung durchwehtes Musikstück, wohl der bedeutendste der vier Sätze, wirkt auch auf den Zuhörer am unmittelbarsten; das Scherzo und die diesem folgenden zwei Sätze fesseln durch reichlich eingestreute feine und geistreiche Züge, auch fehlt es darin nicht an melodischen Reizen, neben diesen läßt aber so manches reflectirte und gesuchte einlehen, und so die abgerundete harmonische Gestaltung des Eingangsatzes reicht keiner der folgenden mehr hinein. Die Sonate von Raff, in welcher Fri. Fichner den Clavierpart recht verdienstvoll spielte, präsentiert sich als eine gefällige Composition des fruchtbareren Tonsetzers, die sich leicht anhöret, ohne tiefer anzuzugeln oder gar einen nachhaltigen Eindruck zurückzulassen. Den übrigen Theil des Programms der beiden letzten Quartett-Abende bildete Schubert's *D*-moll-Quartett, welches auch diesmal wieder stürmischen Beifall hervorrief, Haydn's *G*-moll und Beethoven's *A*-moll-Quartett und des letzten *D*-dur-Trio, in welchem Herr Horn den Clavierpart mit Verstandnis und Sieberheit ausführte.

Ein ebenso interessantes als zahlreich besuchtes Concert veranstaltete in diesen Tagen der Pianist Julius Epstein: Er spielte darin ein Trio von Haydn in *E*-dur (Nr. 4 der Breitkopf und Härtel'schen Sammlung), ein Andante in *A*-dur von Field mit Streichquartett-Begleitung, das Quintett von Beethoven (Op. 16) und die Schubert'sche Phantasie-Sonate (Op. 78), alle diese Stücke mit der an diesem Clavierpieler bekannnten und oft hervorgehobenen Eleganz und Nettigkeit, welcher sich allerdings hier und da etwas mehr kräftige Kraft beigemessen dürfte. Ungemeines Interesse erregte in diesem Concert der Liedervortrag des Fräul. Helene Magnus aus Hamburg, einer Schülersin Stockhausen's, welche diesen Winter über in Wien verweilt und sich hier vielleicht bleibend niederzulassen gedenkt. Der Beifall, der ihr für den seltenen Vortrag zweier Schubert'scher Lieder zu Theil wurde, steigerte sich bei dem Vortrag von drei Liedern Schumann's aus «Frauenliebe und Leben» zu einem Grad von Enthusiasmus, der unwillkürlich an das erste Erscheinen Jenny Lind's erinnerte. — In dem Concert der Professoren des hiesigen Conservatoriums wird Fri. Magnus sbermals mehrere Schumann'sche Lieder, die nun einmal ihrer, beifällig bemerkt, nichts weniger als grossen oder besonders wirkungsvollen, aber eigenthümlich ergreifenden Stimme, sowie der durchgeübtesten Art ihrer Auffassung ganz besonders zuzusagen schenken, vortragen: in dem nächsten Gesellschaftsconcert ist es die Arie mit Chor aus *Ipfigenie* von Glück, welche der Künstlerin Gelegenheit geben soll, zum erstenmal sich öffentlich vor einem grossen Publicum zu produciren. Auch Frau Tausig und deren Schwester Fräul. Vrably werden in diesem Concert als Clavierpielerinnen debütiren und dürfen durch ihr äusseres Erscheinen und wahrhaft virtuoscs Spiel des Erfolgs sicher sein. — Der Violinpieler Sivori und die ehemaligen Zöglinge des Conservatoriums Risegari und Brodsky haben Concerte angekündigt und ab und zu concertiren *Zu minorum gentium* von bedeutenden Künstlergrössen will in dieser Saison keine hier vorkommen. — Das Hofconcert, in Folge der Abreise des überweg Stephan verschieben, soll nun in diesen Tagen doch abgehalten werden, und werden dabei die instrumentalen Kräfte in einer noch nicht dagewesenen Anzahl und Vortrefflichkeit repräsentirt sein.

Im Operntheater wurde nach mehrbrieger Pause «Der Nordstern» in theilweise neuer Besetzung wieder in das Repertoire aufgenommen; Mehl's Joseph und seine Brüder, vortrefflich dargestellt und von vollem Hauch jedesmal mit Beifall aufgenommen, schienen wieder bei Sella gelte zu sein. Im Kartheater und in jeinem so der Wien herrscht Offenbach, dort mit der unbegreifliche Weise hinausgeschwandelten *Posse «Paris* Leben, hier mit dem, in musikalischer Beziehung über andere Offenbach'sche Opernlein sich vortheilhaft heraushebenden «Baubart».

Berlin. R. W. Es drängte sich in diesem Winter bei uns die Aufführung eines Componisten von ihren eigenen Werken vorzustellen. So führte auch Friedrich Kiel kürzlich zwei neu componirte Quartette einem geladenen Hörerkreise vor. Die vorzügliche Factor und contrapunctische Gewandtheit, die Kiel's Compositionen auszeichnet, war auch in diesen beiden Werken überall zu erkennen und vereinigte sich in dem ersten Quartett mit musikalischem Fluss

*) Das Werk ist in *D*. Bl. bereits eingehend angezeigt (1866 Nr. 9).

und Knappheit der Form zu einem erfreulichen Gesamteindruck. Die Erfindung der Themen ist nicht eigenartig, aber würdig und stillvoll. Als grosser Fortschritt gegen frühere Arbeiten desselben Componisten dürfte das freiere Walten der Phantasie zu betrachten sein, durch welches die sonst oft fühlbare Trockenheit des Stils schwindet. Das zweite Quartett enthält ein reizendes Andantino in Dieforn, ist aber im übrigen nicht so fliessend geschrieben wie das erste, wenigstens gleich es an Eigenwilligkeit der Gedanken dieses überragt. — Als Curiosität, und zwar als eine erfreuliche, dürfte die Messe des Herrn John John Payne, Professor an der Universität zu Cambridge in Nordamerika, zu betrachten sein. Blickt man auf dies umfangreiche Werk ohne daran zu denken, dass es ein Amerikaner geschrieben hat und dass es gewissermassen das Frühlingswerk anständiger Musik aus jenen, von künstlerischer Cultur noch wenig beackerten Gegenden ist, so vermag man freilich nichts, als die Frucht eifriger in Deutschland gemachter Studien darin zu erkennen, deren Vollendung überdies in technischer, wie in geschmacklicher Beziehung von dem Componisten mit Eifer anzustreben ist. Nimmt man aber Rücksicht auf das Land, aus dem der Autor stammt, so erscheint diese Messe, trotzdem sie nur eine mit gewissem Talent geschriebene Schülerarbeit ist, als erfreuliches Zeichen beginnender künstlerischer Entwicklung jenseits des Oceans. Würdig ist übrigens der Stil des ganzen und das streben, das sich darin documentirt. Eigenthümlich nur die ganz merkwürdig verzwickte Melodik in manchen Solostücken. Die Polyphonie hat übrigens die Partitur nicht genügend durchdrungen. Denn einige Schulfuss machen noch kein polyphones Werk aus.

Die Singacademie führte «Samson» nach der Originalpartitur auf. Lobenswerth war bei diesem Unternehmen die Restituirung einiger bedeutsamer Tonstücke; von wenig künstlerischer Einsicht erscheint dagegen das Behalten der Hand'schen Instrumentirung mit Weglassung der Orgel. Genügt die Mosel'sche Bearbeitung nicht, so mache man eine bessere. Aber sich auf die Originalpartitur stellen und die Hand'schen Orgel, fortlassen, ist falsch. Fortwährendes Claviergeklapper, wie es in der Academie beliebt wurde, macht die Lücken nur noch fühlbarer, anstatt sie auszufüllen.

Das Florentiner Streichquartett hat sich nun auch bei uns und zwar vor leeren Banken hören lassen. Ich hoffe jedoch, dass das zweite Concert dieser ausgezeichneten Genossenschaft um so stärker besucht sein werde. Die Klavischönheit, welche die vier Spieler erzielen, die technische Vollendung und ebenso correcte als objective Art und Weise, mit der sie die verschiedenartigsten Werke der Quartettliteratur zu Gehör bringen, ist der höchsten Anerkennung werth. — Es steht uns übrigens in diesem Winter noch eine Anzahl grosser Orchesterconcerte unter Mitwirkung des Chors bevor, welche Herr Bernhard Scholz in's Leben rufen und durch welche er eine nur allzu fühlbare Lücke in unserm Musikleben auszufüllen wird.

In der deutschen Oper herrscht Krankheit des Personals und ein kitzliches Repertoire. Der Troubadour ist unsere Mustervorstellung. Don Juan wurde in dieser Saison noch nicht gehört. Die italienische Oper kundig für diese Woche, wie ich prophezeite, ihre letzte Vorstellung an.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Das zweite Symphonie-Concert in Eisenach fand am 23. Febr. unter Leitung des Herrn Thureau und unter Mitwirkung des Herrn Emil Weiss, Pianist aus Göttingen, und des Eisenacher Kirchenchors statt. Das Programm enthielt: Erster Theil: Ouverture zum Ballet «Das Geschöpf des Tomelino» von Beethoven; Clavierconcert mit Orchester in C-dur von Weber; Chorgesang: a capella: a) Lux aeterna von Jomelli, b) Lass fröhlicher Geist, Choral von Seb. Bach; Phantasie-Improvisation, Cis-moll, von Chopin, und Präludium od. Fuge, A-moll, von Seb. Bach; Chorgesang: a capella: a) Der Herr ist mein Hirte, von Thureau, b) Jauchet dem Herrn, von Mendelssohn; Romance, Fis-dur, für Clavier, von Schumann, und Legende, C-dur, für Clavier mit begleitender Franciscan, auf dem Flügel schreitend von Liszt. Zweiter Theil: Symphonie in D-dur von J. Haydn.

In Mainz fand am 26. Februar das dritte «Concert des Damen-gesangsvereins und der Liedertafel» statt, wobei zur Aufführung kamen Cherubini's Ouverture zu Lodoiska, Beethoven's A-dur-Symphonie, Concert-Aria *Alfredo* von demselben und zwei Lieder (Frl. E. Lieblich in aus Würzburg, der 43. Psalm von Mendelssohn) und ein Stück für Mänerchor, Solo und Orchester von J. Muck: «Lagerfeuer deutscher Landsknechte». Das letztere Werk wird in einem Referat des «Mainzer Anzeiger» genannt «eine nicht deutsche Arbeit voll Wärme der Empfindung, durch welche wir-

kongsvoll Melodie an Melodie zieht, nach einander die verschiedensten Gemüthsstimmungen anschauend, und dabei doch wieder organisch verbunden.»

Im 48. Concert des Hrn. Padeleup in Paris kam u. a. Schumann's B-Symphonie zur Aufführung.

Am 28. Februar fand in Amsterdam eine Aufführung des «Elias» unter der Leitung von Verhulst statt, die, wie man uns berichtet, vorzüglich reüssen sein soll. Chor und Orchester sollen ausgezeichnet gewesen sein, und wenn wir hinzufügen, dass die Soli von Frau Buderdorf, Frau Joachim und des Hrn. Schöcher und Hill gesungen wurden, so kann man denken, dass sie den Chören mindestens nicht nachstehen.

Die Aufführung des «Messias» in Rotterdam, unter Leitung von W. Bergiel, hat am 4. März stattgefunden. Auch über diese Aufführung wurde uns brieflich sehr erfreulich mitgetheilt.

Der «Neuen Berliner Musikzeitung» wird aus Paris gemeldet: Die Musik wird auf der Ausstellung unter dreifachem Gesichtspunkte repräsentirt werden und zwar erster dem der Composition, der Ausführung und der Geschichte. Für die Composition wird eine Casiste für Orchester und Chor aufgegeben, deren Tendenz die Feiner der Ausstellungen 1867 sein soll und deren Fassung möglichst knapp zu sein hat. Die andere Aufgabe ist eine Friedenshymne, die strophisch zu behandeln ist, und geeignet sein soll, für alle Zeiten bei internationalen Festlichkeiten als Hymnus zu dienen. Die Concurrenz ist frei für Componisten aller Nationen. Zur Beurtheilung der concurrenzirten Werke ist eine Commission ernannt und folgendermassen zusammengesetzt: Rasinai, Auber, Berlioz, Carafà, David, Kastner, General Melmet, Mermel, Prinz Ponslavsky, Reber, Thomas, Verdi (Mitglieder), Gonod (Secretair). Als Preise werden zwei goldene, zwei silberne und zwei Broncemedaillen und sechs ehrende Erwähnungen ausgesetzt, ausserdem aber eine Summe von 60,000 Frs. für den Componisten derjenigen Hymne, welche nach dem Spruch das hierfür niedergesetzte Comité künstl. bei internationalen Festlichkeiten figuriren kann. — Die Commission für musikalische Ausführung wird im grossen Industrieplatz in den Champs Elysees Concerte und Musikfeste veranstalten, an welchen sich Künstler und Vereine aller Nationen betheiligen können. Es werden Concerte gegeben mit Orchester und Chor, sowie mit Mänschengesang und auch mit Militärmusik. Sechs goldene, 43 silberne, 43 Bronce-Medaillen und 48 Ehrentwähnungen sind für diesen Zweck zur Disposition gestellt. — Die Commission für Musikgeschichte endlich wird eine Reihe von Concerten veranstalten, in welchen durch ausserordentliche Künstler die merkwürdigsten Tonwerke aus allen Zeiten und allen Ländern aufgeführt werden. Das Comité besteht aus: Féta, Clement, Deslarte, Wekerlin, Meyer, Vervoite, Gevart, Gastin, und sind im die Medaillen noch Bedarf zur Verfügung gestellt.

Wilt. West in Wien, Componist der Oper «Der Wald bei Hermannslande», hat eine komische Oper «Der Brandschatzong» geschrieben, welche am Stadttheater in Leipzig zur Aufführung angenommen sein soll.

Eine neue Oper von Flotow «Zilda» wird in Paris und Prag mit ungewöhnlichem Erfolg gegeben; man rühmt ihr icht-französischen «Esprit» nach.

In Zürich wird im Juli d. j. ein «Eigenössisches Musikfest» stattfinden, wobei an den zwei ersten Tagen grosse ernste Werke zur Aufführung kommen sollen.

Der berühmte Organist Topfer in Weimar feiert am 4. Juni d. J. sein goldenes Amalgambium; man bereitet für diese Gelegenheit ein Orgel-Album zu Ehren des Jubilars vor.

Leipzig. Vorigen Donnerstag fand im Gewandhaus das jährliche Armen-Concert (diesmal ohne Orchester) statt, welches durch die Mitwirkung des Hrn. J. Stockhaus ausgezeichnet war, sonst aber durch ein äusserst gemischtes Programm wenig musikalischen Interesse bot. Wir kommen noch darauf zurück.

— Am 9. d. M. ging am Stadttheater A. Langer's Oper: «Des Sängers Fug» in Scene. Das in Text wie Musik gleich schwache, höchst geschmacklose Werk, dessen hiesige Aufführung nur ausserlichen Umständen zuschreiben ist, wird sich kaum am Repertoire erhalten. Die Aufnahme seitens des Publicums war eine ziemlich ungunstige.

Briefkasten der Redaction.

DL. In P. Wir müssen jedenfalls um Zusendung eines Redactionsexemplars bitten. — †† In W. Wir haben lange nichts von Ihnen gehört; wie steht es mit den zugesandten Werken? — St. in Br. Deswegen. — A. In G. Sie haben uns nicht lange gemacht, wie die Zukunft lehren wird.

ANZEIGER.

(45) Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des Sommersemesters, den 11. April d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen einziehen.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Viola- und Violoncellspiel, Tonsetzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Parfütturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesangs- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Starck, Kammerorganist, Schützky, Lebert, Hofpianist Pruckner, Spieldel, Levi, Professor Faist, Hofmusiker Debussère, Hofmusiker Keller, Concertmeister Singer, Hofmusiker Boch, Concertmeister Goltermann, sowie von den Herren Alwans, Tod, Attinger, Hauser, Beron, Fink, Hofschauspieler Arndt und Secretär Ranzler.

Für das Ensemblespiel sind regelmäßige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülern 412 Gulden rhein. (64 Thlr., 240 Fros.), für Schüler 122 fl. (75 1/2 Thlr., 868 Fros.).

Anmeldungen wollen vor dem 6. April stattfindende Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.
Stuttgart, im Februar 1867.

Die Direction des Conservatoriums für Musik. Professor Dr. Faist.

(46) Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Sobien erschienen.

Chrysander, Friedr., G. F. Händel (Biographie).

Dritter Band. Erste Hälfte. Gr. 8. 4 Thlr. 6 Ngr.

(Der Schluss des Ganzen folgt noch in diesem Jahre.)

Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft

herausgegeben von Friedr. Chrysander. Zweiter Band. Gr. 8.

brochirt. Preis 2 Thlr. 24 Ngr.

Inhalt. Des Locheimer Lieberbuch nebat der Ars Organandi von Conrad Faumenn, bearbeitet von Fr. W. Arnold. — Joh. Seb. Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle. — Meodelssohn's Orgelbegleitung zu Israel in Aegypten. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Versuch einer Statistik der Gesangsvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz.

Tucher, G. Freih. v., Ueber den Gemeinde-gesang der evangelischen Kirche. Ein Nachtrag zu des Verfassers Abhandlung des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrhundert der Reformation. Gr. 8. brochirt. Preis 16 Ngr.

(47) Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

OTTO BACH.

Op. 9. **Acht Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Heft I.

Nr. 1. Der Schmied: »Ich bin' meinon Schmitz von L. Uhlend. (Frau Therese Marschner freundlichst zugeeignet.)

- 2. An * : »O wag es nicht mit ihr zu scherzen von N. Lonsu. (Frau Therese Marschner freundlichst zugeeignet.)

- 3. An den Sturmwind: »Mächtiger, der du die Wipfel dir beugst von Fr. Rückert. (Dem Hofopernsänger Grimmsinger zugeeignet.)

Heft II.

- 4. Das Kind: »Die Mutter lag im Todenschrein von Fr. Hebel. (Der Hofopernsängerin Fr. Bettelheim gewidmet.)

- 5. Gestillte Sehnsucht: »In goldenen Abendchein gelächelt von Fr. Rückert. (Fr. Selma Sondershausen in Weimar freundlichst zugeeignet.)

Heft III.

- 6. Keh' ein bei mir: »Du bist die Raub von Fr. Rückert.

- 7. Liebesprobe: »Lass den Jüngling, der dich liebt von Fr. Hebel.

- 8. Vor den Thüren: »Ich habe geklopft an des Reichthums Hense von Fr. Rückert.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(48) Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Stücke
aus der **Matthäus-Passion**

von
Joh. Seb. Bach.

Für die Orgel übertragen

von
Rob. Schaab.

Nr. 4. Arie und Chor 128 Ngr.
- 2. Choral 17 1/2 -
- 3. Schinnschor 121 -

(49) Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

G. Ph. E. Bach.

Sonaten für Clavier und Violine.

Nr. 4. in H moll 1 10
- 2. in C moll 1 10

Geistliche Oden und Lieder von C. F. Gellert, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von Ludwig Rotschi. 6.

Heft I.

Nr. 1. Margengesang: »Mein erst Gefühl sei Preis und

Denk.

- 2. Gottes Macht und Vorsehung: »Gott ist mein Lied.
- 3. Ergebung in den göttlichen Willen: »O Herr mein Gott, durch den ich bin.

- 4. Zufriedenheit mit seinem Zustande: »Du klagst und fühlst die Beschwerden.

- 5. Am neuen Jahr: »Er ruft der Sonn' und schafft den Mond.
- 6. Der Schutz der Kirche: »Wenn Christus seine Kirche schützt.

Partitur und Stimmen 25
Stimmen einzeln 24

Wilh. Friedemann Bach.

Sonate für zwei Claviere. 1 20

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährlich Preussm. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Zeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. März 1867.

Nr. 12.

II. Jahrgang.

Inhalt: Gluck's Aufenthalt in London. — Recensionen (Kammermusik [Schloss]). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke (Clavierstücke). — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Berichtigung. — Anzeiger.

Gluck's Aufenthalt in London.

F. P. Gluck war auf Einladung des Directors der italienischen Oper zu London, Lord Middlesex, im Jahre 1745 in Begleitung des kunstsinigen Fürsten Ferdinand Philipp Lobkowitz von Italien über Turin und Paris nach der englischen Hauptstadt gereist, nachdem er in Mailand, Venedig, Turin seine ersten Lorbeeren als Operncomponist geflückt hatte.

Für einen jungen Tonsetzer, der beabsichtigte, seine Werke auf einer fremden Bühne vor einem ihm fremden Publicum zu Gehör zu bringen, hätte die Zeit nicht ungünstiger gewählt sein können. Die Rebellion war ausgebrochen und alles was Ausländer hiess, Papiaten obenan, wurde argwöhnisch angesehen. Nur mit Mühe gelang es Lord Middlesex, vom Lord Chamberlain die Erlaubniß zur Eröffnung des Kunststempels zu erwirken und auch dann noch nur unter der Bedingung, dass das Sujet der ansführenden Oper am Eröffnungsabend den Zeitverhältnissen Rechnung tragen werde.

Es wird nicht verwundern, wenn daher der 31jährige Gluck nur sorgfältig zur Lösung seiner Aufgabe schritt. Das Sujet seiner Oper war eine Verherrlichung des damals gewaltigen Herzogs Wilhelm August von Cumberland, nachmaligen Helden von Culloden, dem Componist und Dichter ihr Werk pflichtschuldigst dedicirte. Es war zu damaliger Zeit durch die Umstände geboten, dem Herzog, der sich noch in demselben Jahr durch seine Grausamkeit auszeichnete, in jeder Art zu huldigen. Das *Gentleman Magazine* brachte als Titelkupfer sein Portrait mit der Umschrift »*Ecce homo*«. Der *General Advertiser* besang ihn im Juni mit einer Ode und im August musste sogar Handel auf Wunsch des Prinzen von Wales mit der Wahl eines dazu geeigneten Oratoriums »*Judas Macababäus*«, im Jahre 1747 sechsmal aufgeführt, dem wenig beliebten Herzog sein Theil Huldigung darbringen.

Gluck's erste Oper für London »*La Caduta de' Giganti*«, in zwei Acten, wurde am 7. Januar 1746 im Kings Theater, Haymarket, zum erstenmal aufgeführt *) und dann

*) At the Kings theatre in the Haymarket this day, will be performed II.

noch am 11., 14., 18., 21. und 25. Januar wiederholt. Gluck hatte zu seiner Oper die folgenden Sänger zur Verfügung: Sig. Angelo Maria Monticelli, einer der bessern Sopransänger, Gius. Jozzi und Ciacchi; ferner die Sängerrinnen: Imer, Frasi und Pompeati. Von letzteren war nur Sgra. Frasi von Bedeutung. Sie war 1743 zum erstenmal in London aufgetreten, und Handel verwendete sie dann auch in seinen Oratorien. Mad. Teresa Pompeati, ein Weib von energischer Willenskraft, war in Gluck's Oper das erste mal vor dem englischen Publicum aufgetreten. Sie gab dann noch am 5. Juli im italienischen Opernhause ein eigenes Vocal- und Instrumental-Concert, in dem die vorzüglichsten Arien der Saison, nebst andern neuen Arien vorgetragen wurden. Die Sängerrin erscheint in London erst zu Anfang der 60er Jahre wieder unter dem Namen Cornelys. Sie trat nun als Concertunternehmerin auf, mietete Carlisle-house, Sobosquare, wo Concerte, Bälle, Maskeraden eine Reihe von Jahren den Mittelpunkt der öffentlichen Unterhaltungen Londons bildeten. Am wichtigsten waren jedenfalls die durch sie in's Leben gerufenen Bach-Abel-Concerte, die von 1765 angefangen bis 1782 einen grossen Einfluss auf das Concertleben Londons ausübten.

Ueber Gluck's Oper hat Dr. Burney das nöthige gesagt. Die Oper griff nicht durch; es wird sogar behauptet, dass die darin aufgeführten Tänze von Auretti die allgemeine Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch nahmen, wozu auch die hübsche Tänzerin Violetta viel beigetragen haben mag. Letztere war eine geborne Wienerin und hiess eigentlich Eva Veigel. Sie heirathete 1749 den grossen Schauspieler und Director des Drury-lane-Theaters, David Garrick und starb 1822, fast 100 Jahre alt.

Am 4. März 1746 wurde eine zweite Oper von Gluck »*Arta mena*« gegeben. Sie war bereits 1743 zu Cremona aufgeführt worden und dort wie hier gefeiert daraus ganz

a musical Drama, in two Parts, call'd »*la caduta de' Giganti*«, the fall of the Giants, with dances and other decorations entirely new. Pitt and Boxes to be put together, at half a guinea, Gallery 5 Sh. The Gallery to be opened at 4 o'clock. Pitt and Boxes at 8. To begin at 6 o'clock. (The General Advertiser, Jan. 7th. 1746.)

besonders eine, von Monticelli gesungene Arie »*Rassena il mesto ciglio*«, welche jeden Abend repetirt werden musste und sich auch nach dieser Zeit noch lange im Concertsaal erhielt. Die Arie beginnt:

Andante comodo.

Ras - se - re - na il mes - to ci - glio

Diese und noch fünf andere Arien aus Artamene wurden in demselben Jahr für Gesang und auch für Flöte und Clavier von J. Walsh im Stich herausgegeben. Die Oper gefiel bedeutend mehr und wurde überhaupt zehnmal gegeben (8., 11., 15., 18., 22. März und 4., 5., 8. und 12. April). — Ausserdem wurden in dieser Saison noch aufgeführt: *Il trionfo della continenza* (9mal, 28. Jan. bis 25. Febr.); *Alexander in India* (8mal, 15. April bis 10. Mai); *Antigone*, von Galuppi (43mal, 13. Mai bis 24. Juni), womit die Saison schloss.

Bei seinem Aufenthalt in London lernen wir Gluck auch als Virtuosen kennen. Concertirende Musiker in London waren damals: Brown, Festing, Clegg, Dubourg, Richard, Collet (Violine); Caporsie, Pasquali, Fisher (Cello); Balli-court, Weideman, Tumooh, Lawson (Flöte); Hebden, Lampe, Miller, Carbonelli (Fagott); Vincent, Eifert (Oboe); Worgan (Clavier); Charles Wynch (Waldhorn); Snow, Ward (Trompete); Powell, Parry (Harfe). Keines der genannten Instrumente jedoch wurde von Gluck gespielt, er wählte sich etwas besonderes. Am 31. März 1746 erschien im *General Advertiser* folgende Anzeige: »In Hickford's grossem Saale in *Brewer street* wird Montag, den 14. April, Sign. Gluck, Operncomponist, ein musikalisches Concert veranstalten, von den besten Kräften der Oper unterstützt. Namentlich wird er selbst ein Concert spielen auf 26 Trinkgläsern, durch Wasser gestimmt und vom Orchester begleitet, ein neues Instrument seiner eigenen Erfindung, auf dem er alles ausführt, was auf einer Violine oder dem Clavier erleset werden kann; er hofft daher die Neugierigen sowohl, als auch die Musikliebhaber zu befriedigen. Der Anfang ist um halb sieben Uhr. Eintrittskarten eine halbe Guinee.« — Dieses Concert fand am genannten Tage nicht statt; es erschien jedoch am 19. April eine ähnliche Anzeige: »Auf den Wunsch mehrerer angesehenen Personen wird im kleinen Theater Haymarket nächsten Mittwoch [den 23.] ein Vocal- und Instrumental-Concert abgehalten von den besten Kräften der Oper; besonders wird Sign. Gluck, Operncomponist, ein Concert spielen auf einem neuen Instrument von 26 Gläsern und Signora Frasi [Frasi] eine Arie singen. Parterre und Logen vereinigt eine halbe Guinee, Gallerie 5 Schilling. Anfang halb sieben Uhr.

Das erwähnte sogenannte Instrument, mit dem Gluck, der spätere grosse Reformator hier als Virtuose erscheint, war »*the musical glasses*«, später von Franklin in passendere

Form gebracht und von ihm »*Harmonica*« genannt. Die ursprüngliche Art, auf Gläsern, durch Wasser gestimmt, zu spielen, ist noch heutigen Tags in England, namentlich aber in Schottland gebräuchlich, doch können in dieser Weise natürlich nur zweistimmige Sätze der einfachsten Form ausgeführt werden. Walpole schrieb damals (1746) an seinen Freund Sir Horace Mann: »die Oper blüht mehr als in einem der letzten Jahre; der Componist ist Gluck, ein Deutscher; er wird ein Benefice haben, in welchem er auf einer Reihe Trinkgläser [a set of drinking-glasses] spielen wird, welche er mit Wasser stimmt. Ich glaube Sie von dergleichen sprechen gehört zu haben.« —

Ausser den von J. Walsh gedruckten Opernarien erschienen von Gluck in jenem Jahre 6 Sonaten für 2 Violinen mit begleitendem Bass für Clavier oder Cello, »in einem neuen gefälligen Geschmacks (in a new genteel Taste)«. Diese Sonaten »wie zuvor gedruckt und vom Autor corrigirt« wurden im November 1746 von John Simpson (*at the Bass, Viol and Flute, in Sweeting's Alley*) ausgegeben. Preis 5 Schillinge.

Gluck's Name während seiner Anwesenheit in London erscheint noch im Concert der Tonkünstler-Societät (*Musical Fund*) am 25. März 1746 im Kings Theater, Haymarket. Von Gluck wurden aus seiner Oper »*La caduta de' Giganti*« fünf Nummern aufgeführt:

1. Ouverture.
2. Arie »*Care Pupillo*« (gesungen von Sig. Jozzi).
3. Arie »*Pensa che il cielo tremas*« (ges. von Sig. Ciacchi).
4. Arie »*Mai l'Anormio veraces*« (ges. von Sgra. Imer).
5. Arie »*Volgo dubbioso*« (ges. von Sgra. Pompeati).

Es war dies das einzige Mal, das Gluck dabei mit Händel zugleich als Componist auftrat. Von letzterem wurden in diesem Concert drei Arien von Monticelli und Sgra. Frasi gesungen, von denen zwei aus dem »*Alexanders Feste*«; die dritte »*Return o God of Hosts*« aus dem Oratorium »*Samsons*«, drei Jahre zuvor, 1743, zum erstenmal aufgeführt. — Ausserdem concertirten Weideman, Carbonelli, Miller und Vincent. Händel selbst spielte am Schluss ein Concert.

Es ist rührend zu sehen, wie Händel, der sich damals in durchaus keiner beneidenswerthen Lage befand, dennoch zu Hand war, wenn es galt, für einen wohlthätigen Zweck zu wirken. Nach seiner Rückkunft von Irland, wo Händel seinen Messias das erstmal aufgeführt, hatte der Meister noch immer mit einer ihm feindlich gesinnten Partei zu kämpfen. Im Jahre 1743 gab er an seinen Oratorien-Abenden: *Samson* (8mal), *Messias* (3mal), *l'Allegro* und die *Cäcilien-Ode*. Im Jahre 1744: *Semele* und *Joseph* (je 4mal), *Samson* und *Saul* (je 2mal). 1745: *Deborah*, *Semele*, *Hercules*, *Samson*, *Joseph*, *Messias* (je 2mal), *Saul* (1mal), *Belsazzar* (3mal). Schon dieses Jahr war Händel nicht im Stande, den Abonnenten gegenüber seinen Verpflichtungen nachzukommen, er musste denselben acht Abende schuldig bleiben und für das nächste Jahr zu gute schreiben. Aber

gerade dieses Jahr war für ihn besonders unglücklich. Gluck konnte von Händel's Oratorien nicht viel profitieren. Händel brachte es dieses Jahr nur auf drei Abende, an denen sein *new Occasional Oratorio* (14., 19., 26. Februar) aufgeführt wurde. Ausserdem führte nur noch die Corporation der Predigersöhne bei ihrem Jahresfeste im April einiges von Händel auf (*Te Deum; Jubilate und Krönungs-Anthem*). Es ist daher unrichtig, wenn von einer Seite behauptet wird, *) Händel's Beliebtheit habe Gluck geschadet; Händel wäre damals auf dem Höhepunkt seines Ruhms gestanden und Niemand hätte etwas anderes als dessen Tonschöpfungen hören wollen.

Nachdem Händel die früheren Gläubiger mit Mühe befriedigt, sah er sich aufs neue in Schulden gestürzt und musste zum zweitenmal seine Zahlungen auf einige Zeit einstellen. Es bleibt dahin gestellt, wie weit die Erzählungen über eine Begegnung der beiden Männer, Gluck und Händel, richtig sind. Dass Händel von dem jugendlichen, aufwärts strebenden Gluck geringschätzend gedacht oder sich in dieser Weise geäussert haben soll, ist wohl weniger zu glauben, als dass er im Gegentheil ihm (nach Reichardt's Erzählung) aufmunternd, wenn auch in seiner derben, aber ehrlich gemeinten Weise seinen Rath erteilte, wie er componiren müsse: »Ihr habt euch mit der Oper zu viel Mühe gegeben. Hier zu Lande müsst ihr auf schlagenden, so recht auf das Trommelfell wirkenden Effect denken.«

Von Gluck's Werken wurden in England im vorlesenen Jahrhundert noch gegeben: Die Oper »*Orfeo ed Eurydice*« (1770) zu der J. S. Bach und Guglielmo Zucchi schrieb (Ouverture und Arien); das Ballet »*Il Convitato di Pietra*« (1785), welches an demselben Abend gegeben wurde, an dem Cherubini zum erstenmal in England mit seiner Oper »*La Finta principessa*« als Componist auftrat; endlich noch »*Alice's*« (1794) und »*Iphigenia auf Tauris*« (1796), beide Opera von der berühmten Sängerin Signora Banti zu ihrem Benefice gegeben. (Die Ouverture zu Iphigenia hatte die Sängerin Mad. Mara schon 1786 in einem ihrer Concerte aufführen lassen.)

Recensionen. Kammermusik.

Johannes Brahms. Sextett für zwei Violinen, zwei Violoncelli und zwei Violoncelli. Op. 36. Bonn, Simrock. Partitur 9 Fr., Stimmen 12 Fr., vierhändiger Clavierauszug 9 Fr.

(Schluss.)

Das nun folgende *Poco Adagio* ($\frac{3}{4}$ E-moll) ist ein kurzes Thema mit Variationen; wie man sich erinnert, hatte Brahms auch in seinem ersten Sextett sich an der Stelle des langsamen Satzes dieser Form bedient. In Tonart, Rhythmus und Ausdruck contrastirt dieser Satz wieder entschieden mit dem vorhergehenden; gegenüber dem eigensinnigen Grübeln, das nur einmal von derber Ausgelassenheit unterbrochen wird, kommt hier eine wehmüthige, beinahe nöthliche Klage zum Ausdruck. In langer Cantilene erhebt sich die erste Violine, zu einfacher Begleitung:



*) Siehe C. W. Ritter v. Gluck. Von Ant. Schmid. S. 168.



Eine zweite Periode, ebenfalls von vier Takten, setzt mit Terzen in H-moll ein, während die Triolenbegleitung bleibt; die Melodie nimmt im zweiten Takt, indem sie langsam in die Höhe steigt, auch Triolenbewegung, im dritten (s) sogar Sechszehntelbewegung an, welche mit einfachen Mitteln die Steigerung der Klage schön ausdrückt, und schliesst dann auf der Dominante. Noch eine viertaktige Periode, welche wieder in die erste Bewegung des Themas einlenkt, schliesst den Satz ab; eine Modulation nach F-dur wirkt hier überraschend schön; hier tritt auch die zweite Bratsche hinzu, während die übrigen Instrumente sich an dem Thema nicht beteiligen. Durch Abrundung, ausgeprägten Gehalt, einfachen schönen Gesang zeichnet sich auch dieses Thema aus. Man beachte namentlich, wie fruchtbar und ergiebig dasselbe, bei den einfachen Quartentönen, für die Modulation sein muss, da es fortwährend zwei Tonarten gleichsam beherrscht; sowie ferner, wie verschiedenen Ausdrucks dasselbe eben wegen seiner einfachen Gänge fähig ist. Befremdlich erscheint auf den ersten Blick die Behandlung der zu Anfang sehr schlechten Begleitung, welche zwei Instrumenten zugleich gegeben wird, und zwar bei völlig gleichem tonlichen Inhalt der zweiten Violine in Achteln, der Bratsche in Triolen. Doch lässt sich die Absicht des Componisten dabei sehr wohl errathen; denn erstlich bringt die Bratsche durch das Hineinklingen des e etwas mehr Fülle, und dann erscheint es organisch wohl begründet, dass die doppelte Bewegung von Achteln und Triolen, welche durch die Variationen hindurch fortwährend ihre Rolle spielt, schon zu Anfang angegeben wird; auch giebt das hinzugefügte Achtel dem Thema selbst, den Triolen gegenüber, mehr Halt. Wir können daher hier kein wesentliches Bedenken finden; eher aber möchte, wie uns scheint, ein solches bei der ersten Variation eine Berechtigung haben. Das zweite Violoncell deutet in dieser Weise  die Triolenbewegung an und führt so

den Bass weiter; dazu erklingen von der Dominante an abwärts gehende chromatische Octavengänge in Viertel, welche in mannigfacher Versetzung immer aus grösserer Höhe, zuletzt von dem dreigestrichenen \hat{a} , hinabsteigen; eine Achtelfigur *pizz.*, im ersten Violoncell und zweiter Bratsche wechselnd, in welcher man das Hauptthema wieder erkennt:



macht den Fortgang der Harmonie deutlich. Doch ist die Begleitung keineswegs voll genug, um die in den langsamen chromatischen Gängen nothwendig begründete Unsicherheit sofort verständlich zu heben; dieselbe vergrössert sich durch die fortgesetzte Transposition bei jedem Schritte und lässt auf eine beruhigende harmonische Lösung allzu lange warten; zudem merkt der Hörer, bei dem Einsatz auf der Dominante in den beiden äusseren Stimmen, und bei der völlig gleichen Bewegung mit dem Thema, nicht sogleich, dass er es schon mit der ersten Variation zu thun hat, man glaubt, bei der Kürze des Themas

selbst, nur einen Gegensatz zu demselben zu hören; auch möchte die hohe Lage der Bratsche, deren Benutzung statt der zweiten Violine wir nicht verstehen, der Klangwirkung nicht günstig sein; kurz es scheint uns alles zusammenzutreffen, um eine leichte Zugänglichkeit und Wirkung dieses Stücks beim Zuhörer fraglich zu machen, wiewohl man immerhin auch dieses Stück als fein erdacht und mit grosser harmonischer Kunst gesetzt anerkennen wird. Erst die zweite Variation lässt uns wieder in vollen Accorden (gebrochene Achtelfiguren, zwischen dem zweiten Cello und den übrigen Instrumenten wechselnd, später Triolen) aufstehen, das Eis ist gebrochen, nach starrer Verweilung kann sich wenigstens der Schmerz wieder Luft machen. Die dritte und vierte Variation bilden eine Gruppe für sich; beiden ist der Ausdruck heftigen Anstrebens und Aufwallens gemeinsam, welcher in beiden durch das Anheben mit

punktierter Bewegung  die in der polyphonen Behandlung sich noch nachdrücklicher einprägt, markiert wird; die klagenden Melodie treten zurück, ohne ganz zu verschwinden. In der Modulation zeigen sich überall neue, originelle Züge; zuweilen erhebt sie sich zu grosser Pracht. Die markige Kraft der vierten Variation erscheint in der fünften durch eine Sechszehntelrigel geschwächt, dabei das ganze unruhiger, wir möchten sagen eigensinniger, befiger. Diese Variation und damit alles vorherige wird von der fünften und letzten durch eine kurze Uebergangspartie geschieden, die wir vollständig biersetzen müssen:



um unmittelbar anschaulich zu machen, zu wie überraschenden Wirkungen des Ausdrucks dies schlichte Thema verwendet werden konnte; nachdem das erste Cello mit demselben in raschem Aufsteigen *Fis* als Dominante zu *H* erreicht hat, während die übrigen Instrumente beinahe widerwillig sich fügen, ist die vorangegangene Klage und Unruhe plötzlich in weite Ferne gerückt; und bei dem nun folgenden Einsatz der Violine in doppelt langsamer Bewegung erscheint das Thema uns wie in ganz neuem Lichte und mit ganz verändertem Ausdruck; die Dertonart zeigt sich vernehmlich an; wir fühlen erst hier den wahren Reichtum dieser einfachen Noten. Sie sind wir auf die letzte Variation (*E-dur*, in doppelt so langsamer Bewegung) vorbereitet, in welcher in einfachen, durch die verschiedenen Stimmen gehenden auf- und abwogenden Sechszehntelgänge aller Zauber harmonischer Klangfülle entfaltet wird, den uns nur irgendwo die moderne Kunst kennen gelehrt hat; die Beschreibung kann hier nichts thun, als jeden auffordern das Stück zu hören und sich in diesem wirklich überschwinglichen Ausdruck seligsten Genügens ganz zu versenken. Und

hier beachte man, wie in der Coda, wo zu dem festen Orgelpunkt auf *E* sich die Stimmen noch einmal zu den schönsten

Klangwirkungen vereinigen, das Anfangsthema 

wie es früher als der reine Ausdruck des Schmerzes erschien, hier der höchsten Wonne Bestätigung und Befestigung giebt. Man erwacht wie aus einem Traum, wenn die letzten Töne dieses Stücks verklungen sind.

Wenn man nun nach einem schönen Traum sich nicht gleich und leicht in die nüchterne Wirklichkeit findet, so mag es wohl verzeihlich sein, wenn der Hörer unseres Werks, namentlich beim erstenmal, sich mit dem letzten Satz (*G-dur* $\frac{3}{4}$ *Poco Allegro*) nicht auf der Stelle befreundet. Um die Auffassung desselben sich zu erleichtern, muss man zunächst seine Aufmerksamkeit richten auf ein Motiv, welches durch den ganzen Satz hindurch in verschiedener Gestalt, bald in einfachen Vierteln und Achtern, bald in Sechszehntel aufgelöst sein Wesen treibt, und denselben weit mehr wie die Hauptthemen, neben denen es unabhängig hergeht, zur Einheit zusammenschliesst. In seiner einfachen Gestalt erscheint dieses Motiv nach dem ersten Hauptthema in folgender Weise:



in dem zweimaligen kurzen Anschlagen des ersten Achters mag man wohl etwas unruhiges, stachelndes erblicken, namentlich auch bei dem kurzen Wechsel der Periode gegenüber dem breiten Zug des ersten Themas. In Sechszehntel aufgelöst beginnt das Motiv den Satz:



und drückt hier nur eine leise erregte, aber zu raschem *forte* auf dem Dominantaccorde sich steigende Erwartung aus. Nachdem die Bewegung verstummt, geben die tieferen Instrumente in einfacher Bewegung den Grundton mit der Quinte an, wozu dann in tiefer Lage, breit und gewichtig das Hauptthema einsetzt:



mit dem Ausdruck edelsten Ernstes, nicht ohne trüben Beigeschmack. Sogleich tritt ihm, in kurzen Rhythmen, das erwähnte Nebenmotiv unruhig treibend gegenüber; doch gewinnt die erste Stimmung nach einmal das Uebergewicht in einer Wiederholung des Themas. Ehe die begleitenden Figuren, welche jetzt in lebhaftem Dramen nach eben steigen, die Tonart der Dominante erreicht haben, erfelgt plötzlich ein Stillstand in *Fis*, worin das Seitenthema in Sechszehnteln auftritt, dann aber nach kurzer Modulation nach *D* führt. Die eigentliche Veralltätigung dieses, zunächst scheinbar so seltsamen und trockenen Themas wird hier klar; indem es durch seine Anlage, den Quartegenre namentlich, sich für rasche Modulation besonders eignet, zeigt es sich auch durch die Mannigfaltigkeit der Bewe-

gang, deren es fähig ist, als geeignet zur Vermittlung verschiedenartiger Stimmungen. — Zu hoher Sechszehntelbewegung der Violine bringt das erste Cello folgendes drängende zweite Thema:



von dessen eigenthümlichen hin- und wieder hinaufsteigenden Quintengängen wir freilich nicht sagen können, dass sie uns mit dem freundlichen melodischen Liebreize entgegenkommen, den wir sonst bei Brahms zu finden gewohnt sind. Die begleitenden Sechszehntelleitern reissen schliesslich alle Instrumente mit sich fort bis zu einem kräftigen Einsatz auf C, nach dessen Wiederholung eine darauf sich aufbauende A-moll-Harmonie die Wiederholung des ersten Theils vorbereitet. Den Anfang des zweiten Theils bildet ein kurzes, mit dem uns bekannten Zwischenthema gebildetes *Fugato*. — Wenn wir an dieser Stelle auf die Elemente, aus denen dieser Satz gestaltet ist, zurückblicken, so wird uns ihr selbständiger Inhalt, ihre Ausdrucks- und Verarbeitbarkeit, sowie ihre Gegensätzlichkeit und die daraus hervorgehende Mannigfaltigkeit nicht verborgen bleiben; andererseits aber verschweigen wir nicht, dass wir jenen warmen Zug, jenen lebendig aus der Seele dringenden Schwung, den die Motive der ersten Sätze erkennen liessen, hier nicht gleichmächtig wirksam finden (nur das erste Hauptthema nehmen wir aus), sondern dass es uns schien, als sei bei Erfindung und Gestaltung dieses letzten Satzes der reflectirnde Verstand des Künstlers in vorwiegender Grade thätig gewesen. — Das angedeutete *Fugato* des zweiten Theils wird nun nicht weit durchgeführt; aus dem bald wieder erreichten *D* entwickelt sich in raschem Uebergang *Cis-dur*, worin unser Zwischenthema zum erstenmal, bei der Theilnahme aller Instrumente, sich in seinem Glanz und seiner Fülle zeigt. Doch ist auch dies für jetzt nicht von langer Dauer; rasche und kühne Modulationen führen zur Dominante zurück, die Sechszehntelbewegung tritt zurück, die Färbung wird dunkler, in G-moll taucht eine Erinnerung an das erste Thema auf, die sich in B-dur wiederholt; die hier trüben Bewegungen desselben führen nach Fis-moll, wieder nach G-moll, verweilen in C-moll, und ehe man noch recht einen Ausweg ahnt, setzt unerwartet, herabgehend und tröstend das erste Thema wieder ein, welches uns hier auf dem dunkeln Hintergrunde ganz neu und wirklich freundlich entgegentritt. Das weitere beschreiben wir nicht. Auch diesmal ist es wieder der ziemlich lange Nachsatz, worin den Componisten sein guter Geist nicht verlassen hat. Sehr schön wirkt es, wie nach mehrfacher Wiederholung des starken Schlusseintrages in beruhigter Uewegung (man beachte die schönen Gänge der zweiten Violine im $\frac{1}{2}$ -Takt zu den 9 Achteln der übrigen) das wieder erreichte G-dur in voller Breite und Anmuth sich vor uns ausbreitet. Die Bewegung leitet in ein *Animato* über, in welchem das Zwischenthema in allmählicher Steigerung sich zu grösserer Fülle entfaltet; hier zeigt es sich recht als Einheit des ganzen Satzes, es klingt wie Siegesfreude nach viel überstandener Unsicherheit und Unruhe. Nachdem diese Bewegung wiederum in kurzen Figuren ausgeklungen, überrascht uns eine aus dem Motiv des Hauptthemas gebildete, ausdrucksvolle, ja überschwebliche Schlusswendung, durch die nicht mehr unterbrochene Sechszehntelbewegung beendet, welche uns zum

Schluss noch einmal das Motiv, womit begonnen wurde, hören lässt und kräftig absteigend uns gestärkt und erfreut entlässt.

So sind wir mit unserer Beschreibung zu Ende, welche wir auch für die, welche das Werk noch nicht kennen, durch Anführung der Hauptmotive, aus denen die einzelnen Sätze gestaltet sind, einigermaßen verständlich gemacht zu haben hoffen. Zum vollen Verständniss führen kann zwar eine Beschreibung eines Musikstücks niemanden, und sie will es auch nicht; wir haben uns früher schon einmal hierüber ausgesprochen. Um so mehr aber muss derselben die Aufforderung angeschlossen werden, sich durch Studium oder hören mit demselben bekannt zu machen; man wird sich gerade bei diesem Werke reich belohnt finden durch eine Menge origineller Züge von Talent und Meisterschaft, und namentlich durch eine Fülle neuer und herzerfreuender Melodien. Sowohl die reiche und nie stockende Erfindungskraft, wie die sichere und bewusste Meisterschaft in ebenmässiger Gestaltung und thematischer Arbeit stellt dieses Werk den früheren Arbeiten des Componisten in würdigster Weise zur Seite, und besonders auch dem ersten Sextett in B-dur, von dem es sich freilich dem Charakter nach sehr unterscheidet, mit welchem es aber ausser den Vorzügen klarer und gerundeter Form und organischer Entwicklung jedes Satzes aus einfachen und gehaltvollen Motiven namentlich jenen warmen und erwärmenden Strom einer ursprünglichen und wahren Empfindung gemein hat. Die Sätze sind sogar, wenn wir von dem Scherzo absehen, noch einfacher und mit geringerm Aufwand gestaltet als die des ersten; man vergleiche nur die geringere Zahl der Themen im ersten, die übersichtlichere Form des letzten Satzes, sowie das viel kürzere Thema des Adagios mit den entsprechenden Stücken im ersten Sextett. An diesem Vorzug grösserer Einfachheit nimmt auch die Instrumentirung theil, die im ersten Sextett sich hin und wieder dem orchestralen Charakter zu sehr näherte, hier aber in weit einfacher Weise den Charakter des einzelnen Instruments bewahrt und dadurch eine im ganzen weit angenehmere klangliche Wirkung erzeugt. Dabei muss hervorgehoben werden, dass Brahms aus der grösseren Zahl der Instrumente und der dadurch bewirkten Möglichkeit mannigfaltiger Contraste sehr hübsche und theilweise neue Klangwirkungen zu gewinnen weiss, so namentlich im Scherzo. Doch wollen wir uns von diesen mehr süssern Dingen wieder abwenden und noch einmal darauf zurückweisen, wie gerade dieses Sextett die Vorzüge aufs klarste und entschiedenste zeigt, die unser Freund, der Redacteur dieser Zeitung, in Nr. 1 von dem Kunstwerke forderte und an Brahms' neuer Cellonsonate aufzeigte: ein in Wahrheit organisches Aufbauen der Sätze aus einfachen aber bestimmten Elementen, und einen übersichtlichen, aus bewusstem künstlerischen Takte hervorgehenden Periodenbau. Wir glauben nicht, dass ein anderer unter den lebenden Componisten Brahms in der Meisterschaft thematischer Arbeit gleich kommt; da ist kein Gang, kein Motiv müssig, jedes erweist sich als lebendiger Keim zu grösseren Gebilden; nirgends begegnen uns Partien, in denen wir den Faden zu verlieren meinen, in denen ein unklarer Gefühlsstrom, wie so oft bei den neueren, uns in Verwirrung bringt; überall finden wir uns von den uns von Anfang an bekannten Motiven mit fester Hand weiter geführt, alles ist aus ihnen mit Sicherheit gestaltet; das mussten wir ja z. B. auch in der stämmischen Stelle des ersten Satzes, die uns dem ganzen Ausdruck nach nicht gefiel, anerkennen. Wer in diesen Hinsichten Brahms Unklarheit vorwerfen wollte, der würde nur beweisen, dass er sich nicht die Mühe genommen, auch nur eins seiner neueren Werke genauer anzusehen. Und ebenso finden wir auch in der Bestimmtheit und dem Ebenmass der Perioden einen Vorzug, der uns die Höhe der Meisterschaft unsers Componisten zeigt

kann; ohne durch Einförmigkeit ihres Umfangs zu ermüden, erweisen sie sich doch überall als leicht übersehbar und klar abgegrenzt, als symmetrisch gebaut und stehen mit entsprechenden Entwicklungen des Empfindungsabdrucks in Verbindung, was besonders bei den längeren Abschnitten, in denen eine bestimmte Nuance des Gedankens auf Grund eines vorherrschenden thematischen Motivs angeführt wird, mit Interesse verfolgt werden kann. Ueber die in Wahrheit selbständige und originelle Weise, die Brahms in der Melodie und harmonischen Behandlung zeigt, können wir so in der Kürze nicht reden; gerade hier ist der Punkt, wo die Individualität des Künstlers am entschiedensten hervortreten pflegt. Mehrfach haben wir bereits betont, wie ihm in beiden Hinsichten die ganze Fülle und Ueberschwinglichkeit des Colorits der neuern Schule zu Gebote steht; aber er schaltet mit derselben frei zu seinen Zwecken und ist nicht einseitig darin befangen; es wäre s. B. nichts verkehrter, als ihn lediglich als Nachfolger Schumanns zu charakterisiren. Seine Modulation, oft kühn und überraschend, oft durch wunderbaren Schmelz blendend, zuweilen durch scheinbare Unbestimmtheit spannend, zeigt sich immer als Aufschwung unbedingter und von jeder Abhängigkeit freier Herrschaft über das ganze tonliche Material; und wir leugnen nicht, dass hier Fülle vorkommen, in denen es der Componist dem Hörer nicht gerade leicht macht, indem entweder ungewöhnliche Modulationen in zu kurzen Zwischenräumen folgen, oder auch durch zu geringe Füllung der Mittelstimmen oder auf andere Weise harmonische Härten entstehen. Ähnliches gilt von seiner Melodik, deren entschiedene Eigenlichkeit und Selbständigkeit uns da, wo die ganze Individualität des Künstlers sich lebendig und warm ausspricht, mit seltenem Zauber fesselt und ganz gefangen nimmt, während sich andererseits auch Melodien finden, die, wenn man auch ihren Bau, ihre Brauchbarkeit zur Verarbeitung, auch ihre Ausdrucksfähigkeit unantasthaft finden muss, sich doch dem Gemüthe, welches sich denselben nähern und in thnlicher Weise sie in sich aufnehmen möchte, gegenüber merkwürdig spröde und kühl erweisen. Immer aber darf es als Kennzeichen wirklicher, ausgeprägter Individualität gelten, dass nicht alle Ergüsse derselben sofort allgemein zugänglich und verständlich sind; ausgeprägte Charaktere haben auch im Leben ihre Schürfen und Herbigkeiten, und man wird sie dem Künstler um so eher verzeihen, wenn er sie zu mildern sichlich bestrebt ist. Halten wir uns daher, statt einzelnen zweifelhaften nachzugehen, an die wirklichen Vortrefflichkeiten dieser herrlichen und unter den lebenden Künstlern einzigen Natur und thun das unsrige dazu, fort und fort auf dieselbe hinzuweisen. Denn das muss doch dem trübsten Blick klar sein, dass man über Brahms nicht mehr einfach hinwegsehen kann, dass man vielmehr, wenn man überhaupt das Musikleben der Zeit in seinen künstlerischen Erscheinungen verfolgen will, in irgend einer Weise seine Stellung zu ihm einnehmen muss. Hat man das aber einmal gethan, entschliesst man sich einmal, das blossen überlegten Abschreibens etwa nach einmaligem Hören eines schwierigen Stückes mit aufrichtigem Willen eins seiner Werke genauer kennen zu lernen, wozu ein gewisses Studium unerlässlich ist; so müssten wir doch sehr in Vorurtheil befangen sein, wollten wir nicht glauben, dass sowohl die hohe Begabung, wie die solide Technik einem jeden, der zu hören und zu lesen weiss, sofort in die Augen springen werde, wenn er wirklich ehrlichen Sinnes an die Sache geht. Ein wirkliches Talent wird man aber bald haben lernen, sofern nicht eigener Künstlergeiz, der so manchen beherrscht, die Augen völlig blendet; dann aber wird man sich nicht an gewisse Einzelheiten heften, die vielleicht auch anders sein könnten, man wird die Natur im ganzen zu verstehen suchen und eine Ausgleichung gewisser Ecken derselben, wofern man sie mit Recht

zu erblicken meint, der Zeit überlassen. Versteht doch eure Zeit, alle, denen Pflege warmer Kunst am Herzen liegt oder liegen muss, und lässt in diesem Punkt die unfruchtbare Negation fahren. Bedenket, dass heute so manche ankünderische und für den Geschmack verderbliche Richtung zu bekämpfen ist, mag sie nun als Pariser Decorationsooper, oder als deutsche Zukunftsoper, oder als symphonische Dichtung, oder als eitles Virtuosenopfer auftreten; richtet dagegen einen entschiedeneren Widerspruch als bisher geschieht, und wühlt nicht im eigenen Fleisch, indem ihr die Berechtigung eines der besten aus eurer eigenen Mitte in Frage stellt. Gewinnt es über euch, einzugestehen; wir meinen es zwar gut und arbeiten nach Kräften, aber hier ist einer, dessen Begabung doch tiefer und kräftiger ist als die unsrige. Denn was hilft das blosses negiren? Das schöne und tüchtige bricht sich doch Bahn trotz des Widerspruchs, weiches Bequemlichkeit oder Missgunst zu aller Zeit tüchtigen Künstlern in den Weg gelegt hat. Freuen wir uns vielmehr, dass bei dem grossen Gwirre von Namen und Bestrebungen, welches einem heute aller Orten entgegentritt, ein heller Punkt ist, auf den wir mit Befriedigung und Freude hinweisen und sagen können: hier ist Schie, unerborgte Schaffenskraft, hier tüchtige Meisterschaft. Hier wird das Gefühl in uns rege, dass unsere Zeit doch nicht zur eine Zeit unkräftigen Epigonenthums ist; hier werden wir von der Furcht befreit, dass Erscheinungen, welche das Widerspiel aller Kunst sind, den Geschmack dauernd sollten beherrschen können. Der gute Genius der Tonkunst, durch Mendelssohns und Schumanns frühes Ende scheinbar auf lange Zeit von uns gewichen: bei Brahms hat er, wie Schumann selbst vollkommen richtig voraus sah, noch einmal eine Stelle gefunden; an uns ist es, durch Entgegenkommen und eifriges Streben nach rechtem Verständnis denselben uns zu bewahren und freundlich zu verhalten.

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Clavierstücke.

Rob. Volkmann. Zwei Stücke, Ballade und Scherzetto, Op. 31. (Pest, Hecksand.)

Jedem Pianisten zur Kenntnissnahme und Anschaffung zu empfehlen; selbständige Compositionen mit wirklich eigenen Gedanken, interessant gestaltet, und werth, einige Mühe daran zu wenden, ohne weiches namentlich das zweite Stück nicht so leicht in die Finger gehen wird. Wir erwähnen bios noch, dass Nr. 3 Seite 9 eine Modulation $\left(\begin{array}{c} b \\ a \\ b \end{array} \right)$ uns nicht recht zu Sinne geben will.

H. Krüger. Zwei Salonstücke Op. 8, in zwei Heften, Nr. 1 Nachlied, Nr. 2 Elegie. (Eiberfeld, Arnold.)

Als Salonstücke besser als die Titel verapricht, aber freilich in der Melodie ist Nr. 1 rein Mendelssohnisch, in der Begleitung Nr. 2 Schubertisch (gleichsam am Spinnrad). Das Spiel der Melodie in drei Octaven gegen den Schluss von Nr. 1 ist ein acht silbomassiger billiger Effect, der aber seinen Reiz durch fortwährende Anwendung selbst abstumpft.

Alex. W. A. Heyblom. *Le Saint-Nicolas. Scènes de fête pour Piano*, Op. 17. (Rotterdam, Vietter.)

Fünf Stücke, deren einzelne Titel heissen: *Le Réveil, Allons voir, Tint, Alex, Le bonheur*, und die uns trotzdem nicht missfallen haben, weil sie gesund und nicht ohne sinniges Wesen sind. Der Componist begabete uns zum erstenmal.

Gotthold Kunkel. 24. Nocturne, *Je vous souhaite une très-bonne nuit*, Op. 21. (Stuttgart, Ebner.)

Salonmusik vom reinsten abgebländerten Wasser. Friedemann Bach. Capriccio in D-moll (Nr. 60 der *Perles musicales*); Leipzig, Breitkopf und Härtel).

Joh. Chr. Bach. Sonate in C-moll (Nr. 64 derselben Sammlung).

Von diesen beiden nun neu gedruckten Stücken ist das Friedemann Bach'sche Capriccio nicht sehr bequem zu spielen und etwas rhapsodisch in der Form; doch wird es denen willkommen sein, die

diesen Sohn Sebastian's noch wenig kennen. Der ungenannte Herausgeber hat dem Original einige andere, seiner Meinung nach für den praktischen Gebrauch mehr zu empfehlende Lesarten beigefügt. Die Joh. Christ. Bach'sche Sonate besteht aus einem Grave und einer sehr interessant gearbeiteten Doppelfuge. Die vielen Oclavgriffe und besonders der Schluss, wo man nicht erfährt, was Original ist und was von fremder Hand herrührt, sind offenbar moderne Zuthaten.

Friedrich von Kornatzki. Die Lerche, Impromptu, Op. 99. (Eleg. Breitkopf und Härtel.)

Das eigentümlichste ohne irgend welche musikalisch interessante Seiten.

Emil Breslauer. Romane, Op. 98. (Berlin, H. Waiss.)

Der Umschlag des Hefes theilt mit, dass diese Romane in den Liebig'schen Symphonie-Solireen in Berlin als Orchesterstücke wiederholt und mit Beifall gespielt worden ist, was uns nicht ganz begreiflich. Indessen gedruckt sieht es, folglich muss es wohl wahr sein. Die Composition entbehrt jedoch, wie wir versichern können, jener Eigenschaften, die ihr schon Erfolg mit Recht verschaffen mögen; sie ist melodisch, rhythmisch und harmonisch sehr einförmig.

Berichte.

Leipzig. In den beiden letzten Wochen war es wieder ganz überwegend die ausübende Kunst und das Virtuosenhum, welche das Interesse der Leipziger Musikfreunde in Anspruch nahmen; unsere Bemerkungen darüber können kurz sein, weil sie besonders von Personen handeln, nicht von Sachen. Vorerst nennen wir Herrn J. Stockhausen, dessen akademisch vollendeter Gesang, bei unverständlicher Wahlung der Stimme, abermals den besten Musikreize anstrebte. Er sang im Armeconcert im Gewandhause (am 7.) und in einer eigenen Soirée musicale (am 14.); und zwar in jenem eine Arie aus *Le chaperon rouge* von Boieldieu, Beethoven's Liederkreis an die ferne Geliebte, Lieder von Rubinstein (Astrar), Schubert (Gebeimes) und Schumann (Frühlingsfahrt), dem er auf wiederholten Hervorruf bis noch die Frühlingnacht zugeh. In der Soirée gab er eine Arie aus Richard Lewenzers von Gretry, das zweite Heft der schönen Mütterlein von Schubert und 8 Lieder aus dem Schumann-Eichendorff'schen Liederkreis zum besten. Für wenig Stunden wahrlich eine reiche Gabe! Man kennt allgemein die vollendete Arie des Gesangs, die übersaus deutliche Aussprache, den vollkommen durchdrachten Vortrag des Sängers. Freuen wir uns dieser Eigenschaften und hören uns so verlangen, was nicht in des Sängers Natur und Persönlichkeit liegt. Bei einigen Liedern that die Transposition in tiefere Töne an, und in der Soirée ein wahrhaft klaglicher Flügel dem vollkommenen Eindruck Abbruch; in Bezug auf die Singstimme ist uns die Tonart zwar gleichgültig, wenn sie nur eben der Stimmung entspricht, am Clavier aber wirkt die tiefere Stellung der Harmonie doch oft störend. — Ein anderer Sänger, Hr. Stagemann aus Hannover, wirkte im 10. (letzten Abonnement-) Concert der Euterpe mit und sang dazwischen eine Arie aus Ferdinand Cortez von Spontini, und Lieder von Schumann (Blondel's Lied und die Hütte) und von Gräner (Des Vogles Rabe). Herr Stagemann, dessen schöne Stimme und edle Gesangsmanier entschieden anzuerkennen sind, scheint sich Stockhausen zum Muster genommen zu haben, was wir in Bezug auf Gesangstechnik und künstlerische Intelligenz nur guthessen können. Nur möchte man ihm rathen, nicht in diesen Punkten allein die ganze Wirkung des Gesangs zu suchen, sondern wo möglich etwas Unmittelbares herzubehalten, nicht bloß zu berechnen, sondern aus dem warmen Herzen herauszufragen. Sein Vortrag litt etwas an Gleichmässigkeit, die von Kälte nicht weit entfernt war. — Drittens ist zu berichten, dass der noch sehr junge Pianist, Herr Georg Leiserl aus Dresden, sowohl im Armeconcert, wie auch in Stockhausen's Soirée mit seinem Beifall debütierte. Dort spielte er Hummel's Septett, S. Bach's chromatische Phantasie, Liszt's zweite ungarische Rhapsodie und einige unbekannte Stücke von haarsträubender Geschmacklosigkeit; hier Beethoven's grosse F-moll-Sonate, Fuge in A-moll von S. Bach (9. Heft), B-moll-Scherzo von Chopin, und — unaufgefordert zu geben — Weber's C-dur-Rondo. Klars, durchgebildete Technik, verständiger Vortrag, missige Temp. zeichnen den jungen Mann schon jetzt sehr vortheilhaft aus; dass er zu Beethoven in Betreff der Auffassung noch nicht herrscheit, kann ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden; um Beethoven zu verstehen und in seinem Geiste zu spielen, muss man alter sein als 15 Jahre.* — Auch zwei Violin-

nisten sind zu nennen: Herr Hofcapellmeister Bell aus Hannover, der in der Euterpe ein eigenes, recht dankbares, aber musikalisch wenig interessantes Concert in A-moll und Spohr's »Jesond-Phantasie; und Herr August Wilhelm (spr. Wilhelm), der im schätzten Abonnement-Cocarci im Gewandhause (am 14.) den ersten Satz eines Paganini'schen Concerts (D-dur) und Eralt's »Ungarische Lieder spielte. Beide Spieler sind unseren Lesern aus früheren Berichten wohlbekannt, beide sind auch dem bliesigen Publicum, jeener in der Euterpe, dieser im Gewandhause, mehrfach begegnet und allzeit mit reichem Beifall bedacht worden; so auch diesmal. Bei Herrn Wilhelm bedauernten wir nur, dass er uns im Gewandhause nichts besseres bot als das etwas langweilige Paganini'sche Concert und die für nicht musikalische Menschen geradezu unverständlichen Ernst'schen Kunststücken. — Auch ein neues Beethoven's, Herrn Vitzthum aus München, könnten wir erwähnen, der sich im Armeconcert mit einer Periah-Alvars'schen Phantasie und etlichen noch schrecklicheren Sonatenstücken von Godofred und Oberthur hören liess — doch dazu fehlt es an Raum und Interesse.

Haben wir im obigen der Solisten gedacht, so haben wir jetzt die Erwähnung dessen nach, was sonst noch zu Gehör kam, nämlich in der Euterpe Mozart's G-moll-Symphonie, Beethoven's Coriolan- und Weber's Freischütz-Overture (schon wieder); die Ausführung dieser Stücke war, bei etwas massigen Tönen, recht tüchtig und schön. Das Gewandhaus-Concert begann mit Mozart's D-Symphonie (ohne Menuet), deren Ausführung in den beiden ersten Sätzen uns etwas schärflich erschien, die Einleitung war das breite Largo statt Adagio, das Andante ein Adagio. Hierauf folgte ein Nocturne zum Dresdner Sängerkreis von J. Ritzsch geschriebene Tu Deum für Männerchor und Blechinstrumente (nebst Contrabassen und Pauken); wir bedauerten die Wahl dieses sehr langen und einformigen Gelegenheitsstücks, das im Gewandhause unmöglich guten Erfolg haben konnte, auch ohne alle Beifallsbegabung vorüber ging. Eine zweite Nact, Fr. Gerabehm's »Wächterlied für Männerchor und Orchester, fand ungünstige Aufnahme, entsprach aber noch nicht ganz den Erwartungen, die wir nach Kenntnissnahme der Partitur und nach einer Recension in d. Bl. (1868 Nr. 38) gebegt hatten; wohl mochte auch hier der Mangel an Kraft und Schwung in der Ausführung mit Schuld tragen. Den Schluss desselben Concerts bildete Schumann's selten gehörte »Festonvertüre mit Gesang über das Rheinweiland« (comp. 1838/39), eine Composition, die neben etlichen sehr poetischen Stellen (wie z. B. der Überfahrt vom Chor) die Eigenschaften der letzten Epoche des Meisters nicht verneigt.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Im achten Gürzenich-Concert in Cöln kamen u. a. »Harold in italien« von Berlioz, der von Paris gekommen war und selbst dirigte, dann ein neues Clavierconcert von F. Hiller zur Aufführung.

Hübschere und zugleich durch den Wegfall vieler leeren Blätter verhältnissmäßig billigere Ausgaben kann man sich kaum denken, als die neue Breitkopf und Härtel'sche der Jos. Haydn'schen Sonaten für Clavier allein und mit Violine und Cello (Trios). Es sind 34 Sonaten und 31 Trios, in je zwei reizenden Bänden. Jeder Band der Sonaten kostet 1 Th. 15 Gr., jeder Band der Trios (Partitur und Stimmen) 6 Thlr. Die Trios sind von Ferd. David in ganz entsprechender Weise mit Vortragszeichen versehen. Auch die Sonaten sind sorgfältig revidirt, doch, wie uns scheint, von fremden Zusätzen frei.

Die Orchester-Bearbeitung der S. Bach'schen Matthäus-Passion von Rob. Franz ist für kurzem bei Breitkopf und Härtel erschienen; wir machen vorläufig alle diejenigen hierauf aufmerksam, die in der bevorstehenden Charwoche diese Passion zur Aufführung bringen wollen und in Betreff der Orgel und der leeren Stellen in Verlegenheit sind.

Abert's »Astror« hat in Weimar und Carlsruhe nicht besondere gefallen.

Frau Schumann und Herr Jaschin concertirten in letzter Zeit in England.

Wir entnehmen den »Signalen« folgende Nachrichten: Der Operncompontist Gevazi, ein talentvoller und gelehrter Tonkünstler, wurde zum Generalmusikdirector der grossen Oper in Paris ernannt. Ihn unterlassen alle Gesangskräfte, Chor und Orchester und es steht ihm frei, Opern zu dirigiren. — Herr Graf von Platzenhaller mündet am 3. März als Generaldirector des Hoftheaters Altorg. (Schluss) Takt 5 und 6, 8 und 9; dann im Andante Takt 14 vor dem Schluss.

*) Vielleicht war es in Folge des Umstands, dass Herr Leiserl alles auswendig spielt, was ihn in der Beethoven'schen Sonate Lesarten vorkamen, die wir sie gehört noch gesehen. So im ersten Satz Pü

in Dresden verpflichtet worden. — Die Sängerin Frau Blume-Saenger scheidet am 1. Juni schon wieder aus Ihrem Engagement am Dresdener Hoftheater. Frä. Schröder, eine geborne Bräunlein und Schülerin der Viardot, trat am 25. Febr. in Paris im Théâtre Lyrique zum erstenmal auf. Sie gab die Agathe im Freischütz mit ungewöhnlichem Talent und hatte großen Erfolg. Frau. Schröder ist noch ganz jung. Sie erschien zum erstenmal auf der Bühne. Ihre Stimme und ihre ganze Erscheinung erinnern so Jenny Lind. Als sie die Arie im zweiten Act vortrug, riss sie die glänzende Versammlung, die sich zu ihrem Debut eingefunden, zu dem stürmischsten Beifall hin. — Herr J. Brubas hat in Graz und Klagenfurt eigene Coeconcerte mit günstigem Erfolg gegeben. — In dem nächsten Coeconcerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird die Gemahlin des Pianisten Teusich durch dem Wiener Publicum als Clavierpielerin vorgeführt. — Das nächste philharmonische Coeconcert in Hamburg wird Herr v. Bernuth aus Leipzig dirigieren. — Das Conservatorium für Musik in Moskau sucht jetzt, wie man aus vor dort meldet, Herrn v. Bülow zu gewinnen und hat demselben glänzende Anerbietungen gemacht. — In Sir Georg Smart, der am 29. Febr. in London im sechsten Alter von 91 Jahren starb, hat England einen seiner verdienstlichsten Musiker verloren — bedeutend nicht als Tonsetzer, aber als ausübender und leitender Künstler. Er war einer von den Gründern der „Philharmonic Society“ im Jahre 1813 und leitete jahrelang die großen Musikfeste des Landes, unter anderem im Jahre 1836 das berühmte zu Manchester, während dessen die Malibran starb. Mendelssohn's Oratorien hat er zuerst in England eingeführt, und in seinem Hause in London

starb am 11. Juni 1829 C. M. v. Weber. Er war noch ein Zeitgenosse Haydn's, Mozart's, Cherubini's u. s. w.

Zum Jorur für die musikalischen Instrumente an der Pariser Industrie-Anstaltung ist in Wien Dr. E. Heusslick erwählt worden. Der Protest mehrerer Claviermacher, von welchem die Signale in Nr. 49 zu berichten waren, ist die Fracht unglücklicher Intriguen, welche von Seite des Hrn. Helmesberger und eines ihm unbedingt ergebenen Ministerialraths gegen jene Wahl ins Werk gesetzt worden. Herr Helmesberger wäre nämlich lieber selbst gewählt worden und konnte sich sogar nach bereits vollzogener Wahl über seine vermeintliche Zurücksetzung nicht beruhigen.

Leipzig. Uebermorgen (Bunstag) kommt in der Thomaskirche durch den Liedertischen Verein S. Bech's Hrn. H. Meissner zur Ausführung.

— Rangert's Oper „Des Sängers Fluch“ ist bis heute nicht wieder gegeben worden und scheint bereits ad acta gelegt. Die Leipziger Kritik hat des Opns einstimmig verurtheilt.

Berichtigung.

In dem Artikel über Piccini's Dido, Nr. 40, S. 79, Sp. 2, Z. 9 von unten, ist in Folge einer Abkürzung im Manuscript (G. statt Gingeo) ein Druckfehler entstanden, den wir hiermit corrigiren. Es muss statt „Gluck“ Gingeo eñe heißen. Das gleich folgenden Fehler Zeile 2 v. u., wo Parsiello steht statt Paisiello, werden kundige Leser sich sogleich selbst verbessert haben.

ANZEIGER.

[50] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl Reinecke.

Op. 59. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Seinem Freunde Richard Seel gewidmet.)

- Nr. 1. „Bei den Bienenkörben im Garten“ von Otto Roggasse.
- 2. O wie wunderschön ist die Frühlingsszeit! „Wenn der Frühling auf die Berge steigt.“ von Fr. Bodenstedt.
- 3. Die Nachtigallen: „Nicht“ wissen, was sie schlagen“ von J. v. Eichendorff.
- 4. Wiegenlied der Trauernden: „Schlaf, o schlaf mein Herzenskind.“ von Adolf Schults.
- 5. Abend: „Nun ist es stiller Abend wieder“ von Carl Siebel.

Op. 50. Fünf Lieder für gemischten Chor. (Dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zugeeignet.)

- Nr. 1. Volkslied: „Wem Gott ein braves Lieb bescheert“ von Carl Simrock.
- 2. „Nun fangen die Weiden zu blühen an“ von Friedr. Oser.
- 3. Abendlied: „Nun schlafen die Vögel im Nest“ von Friedr. Oser.
- 4. König Mai: „Die Vögelchen prüfen die äussern, die silbernen Stimmen eil“ von A. Schults.
- 5. Winter: „Strebensmuth bairt am Baum das letzte Blatt“ von Friedr. Oser.

Partitur und Stimmen f —
Stimmen einzeln à — 5

[51] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Joachim Raff.

Op. 96. Zwei Fantaststücke für Pianoforte und Violoncell. (Dem Freiherrn Olivier von Beauville-Marcenay verewehrungsvoll gewidmet.)

- Nr. 1. Begegnung — 25
Nr. 2. Erinnerung — 25
Op. 87. Introduction et Allegro scherzoso pour le Pieno. (A Monsieur C. le Dano.) — 30
Op. 98. Am Giesbach. Etude für das Pianoforte — 19
Op. 99. Villanelle pour le Pieno — 30
Op. 108. Saltarello pour le Pieno — 30
Op. 109. Reverie-Nocturne pour le Pieno. (A Meinard Heyner.) — 39
Op. 110. La Gitana; Danse espagnole. Caprice pour le Pieno — 39

[52] Im Verlage des Unterzeichneten erschienen:

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

VON

EMIL KRAUSE.

Op. 16.

Preis 15 Ngr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährlich Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Ausgibt: Die gedruckte Preissliste oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. März 1867.

Nr. 13.

II. Jahrgang.

Inhalt: Neuere Volklieder-Sammlungen (in verschiedener Weise bearbeitet von Depresse, Bank, Israel und Eschmann). — Die Sing-academie zu Halle a. S. unter R. Franz. — Pariser Briefe von Charles Besuquier. — Berichte aus Hamburg und Frankfurt a. M. — Feuilleton (Miscellen [Prof. L. Bischoff, † 24. Februar 1867. Zum Lehrbuch der musikalischen Composition von Aug. Reissmann]. Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Neuere Volklieder-Sammlungen

(in verschiedener Weise bearbeitet von Depresse, Bank, Israel und Eschmann).

* Seitdem sich im Laufe des vorigen Jahrhunderts die Aufmerksamkeit zuerst der volkstümlichen Kunst zuwandte, bis auf die neueste Zeit herunter hat sich das anziehende Material, das sie darbietet, unerschöpflich bewiesen. Die eifrigen Sammler haben es nicht vollständig bewältigen können, Künstler aller Art haben sich bemüht, den überlieferten Melodien festere, vollere Gestaltung zu geben, Kritiker und Aesthetiker haben versucht, die Grenze festzustellen, welche die volksmässige Kunst von der entwickelteren der eigentlichen Künstler scheidet. Alle diese Bemühungen haben noch nicht zu festen, allgemein anerkannten Resultaten geführt und es ist auch bei der unsichern und schwankenden Natur des Stoffes kaum Aussicht vorhanden, dass man je dazu gelangen wird.

Wir halten es für verfehlt, wenn man aus dem Unterschiede, der tatsächlich allerdings besteht, einen Gegensatz principieller Natur machen will. Auch die entwickeltste Kunst ist nationalen Charakters, auch sie wendet sich an die weitesten Kreise: der wahrhaft grosse Künstler wird allen etwas bringen, die Techniker, die Kenner und die Massen zu fesseln wissen. Dem entsprechend giebt rechte und tüchtige Volksmusik auch dem formgewandtesten Musiker zu denken, stellt ihm Aufgaben, an deren Lösung er seine ganze Kunst setzen muss, und ist ebenfalls in ihren Wirkungen nicht absolut an nationale Grenzen gebunden, sondern findet auch jenseits derselben Anklang und Verständniss, gerade weil sie nationaler Eigenthümlichkeit charakteristischen Ausdruck giebt und weil Nationen im Austausch der letzteren ähnlichen Reiz und Anregung finden, wie Individuen, wenn sie im Verkehr mit einander sich als verwandte, zugleich aber wesentlich verschiedene Naturen erweisen.

Die Vorstellung, dass die Volksmusik ein wirkliches Erzeugniss der Volksmasse sei, ist zwar verbreitet genug,

steht aber in so handgreiflichem Widerspruch mit allem, was man von dem geheimnissvollen Wesen aller Production weiss, dass man auch zur Fixirung des gesuchten Unterschieds darauf nicht zurückkommen sollte. Die Massen können nur aufnehmen, um- und weiterbilden, gewissermassen variiren, nicht aber erfinden, ursprüngliche Form geben. So ist auch alle Volksmusik demselben Grunde entsprossen, wie jede andere: dem bewegten Herzen eines einzelnen, dem glückliche Begabung eine entsprechende Form nahe legte; ist dort zuerst künstlerisch empfunden und gebildet, durch den glücklichen Fund ansprechender Form den Massen zugänglich gemacht, im Laufe der Zeit von andern Talenten umgestaltet, verbessert und verschlechtert. Selbst die Annahme gleichzeitiger Entstehung der Texte und der Melodien volkstümlicher Lieder ist eine äusserst problematisch und keinesfalls bestimmt zu erweisende. Es mag im höchsten Grade wahrscheinlich sein, dass die alten Texte immer gesungen, also von vorne herein mit Melodien verbreitet sind, es ist aber nicht minder wahrscheinlich, dass die letztern im Laufe der Zeit wesentlich geändert, vielfach durch ganz andere Weisen ersetzt sind. Wenn man dagegen hervorhebt, dass in der überlieferten Form Text und Melodie kaum zu trennen sind, so übersieht man, dass jede wirklich gelungene Composition gegebener Texte sich dem Gedicht in ganz ähnlicher Weise assimilirt, wie es z. B. im Mendelssohn'schen »Es ist bestimmt in Gottes Rath« in ganz analoger und zugleich volkstümlicher Weise geschehen ist.

Wir legen deshalb auch gar kein Gewicht darauf, dass man die Erfinder volksmässiger Weisen in der Regel nicht kennt. Es ist dies nach dem Gesagten ein zufälliger Umstand, aus dem man, kritischer Weise, eine absonderlich wunderbare Art der Entstehung nicht herleiten darf, der nicht für die Texte und Melodien, sondern nur für die Art des Volks, für sein Verhältniss zur Kunst, charakteristisch ist. Es vergisst in seiner Freude über eine schöne Melodie den Urheber vollständig, wirft sich gar nicht die Frage

auf, wem sie zu verdanken sei; es genießt sie, wie eine Frucht, ohne sich darum zu kümmern, auf wessen Land sie gewachsen, durch wessen Arbeit sie gewonnen sei. Den Präntensionen moderner Künstler gegenüber, die dafür, dass sie thaten, was sie ihrer Anlage nach nicht lassen konnten, ganz besondere persönliche Anerkennung und einen Enthusiasmus fordern, der über dem Werke den Künstler nie vergisst, liegt darin ein ganz gesunder Zug, auf den wir hingewiesen haben wollen. Das Volk nimmt alles, was die Kunst herstellt, als sein Eigenthum in Anspruch und insoweit mit Recht, als alle Kunst nicht mehr geben kann, als in der Menschennatur steckt: als Repräsentantin der letzteren darf sich die Masse des Volke, in der der Künstler inbegriffen ist, wohl betrachten, zumal auch nur sie lebendige Trägerin der Bildung und Cultur ist, welche eine wesentliche Bedingung der Entfaltung künstlerischer Anlagen. Der Beifall der Menge ist deshalb für den Künstler etwas ganz unschätzbares, weil sich an ihm erst erprobt, ob er für seine Intentionen klare und überzeugende Formen zu finden verstand; gleichgiltig dagegen ist der persönliche Cultus, den die eine Zeit dem Künstler in jenem Sinne versagt, die andere, um in ihm sich und die Menschennatur zu ehren, vielleicht in allzu überschwänglicher Weise gewährt. Auch jene verschollenen Talente sind unsterblich, so lange ihre Lieder vom Volke gesungen, in lebendigem Gedächtnis erhalten werden — sie leben, wie die bekannten Künstler, in ihren Schöpfungen fort.

Hält man weiter fest, dass die Volksmusik mit denselben Elementen zu wirtschaflichen hat, wie die entwickelteste Kunst, und dass sie einen andern Zweck, als diese, gar nicht verfolgen kann, nämlich den einzelnen durch immer gesteigerte Vertiefung in das eigene Wesen über sich hinauszuführen, ihm sein eigenes einer unendlichen Entwicklung fähiges Ich in schönen Formen gegenständlich und anschaulich zu machen, so wird man davon absehen müssen, eine feste Grenze überhaupt zu ziehen, zwei wesentlich unvereinbare Gegensätze einander gegenüberzustellen.

Dagegen ist der Unterschied beider Richtungen leicht zu markiren. Die auf einer bestimmten Fachbildung fussende Kunst sucht sich mit ihren Mitteln eine eigene ideale Welt auszubauen, sie bildet sich hierfür complicirte, mannigfach gegliederte, contrastirende Formen, sie erringt sich die vollste Herrschaft über das ganze Material, worin sie schafft, sie tritt mit der gesammten Cultur ihrer Zeit in immer bewusstere Beziehung, sie giebt den Elementen, die ihr und der Volksmusik gemeinsam sind, die breiteste und vollste Entwicklung nach allen Seiten. Sie schafft so eine musikalische Literatur, die sich der poetischen ebenbürtig zur Seite und auf eine Höhe stellt, zu welcher auch die glücklichste Begabung, wenn sie nur den dunkeln Regungen ihres Gefühls und ihren künstlerischen Instincten folgt, sich nie erheben kann. Nur um so unerlässlicher ist es aber für jene, den gemeinsamen Aus-

gangspunkt nie ganz aus den Augen zu verlieren, immer und immer zu den einfachen Grundformen zurückzukehren und sich, so oft sie mit ihrem Streben in zu luftige Regionen, in abstruses, allzufein zugespitztes Wesen gerathen ist, durch einen frischen Trunk aus der Quelle zu kräftigen und zu verjüngen, welche die volkstümliche Kunst noch nicht hat versiegen lassen.

So ergänzen sich beide Richtungen auf das glücklichste, wie die Kirche dies anerkennt, wenn sie Gemeindegesang und Kirchenmusik im ernsten Sinn gleichmässig fordert. Man kann die Bewegung beider neben einander, ihren wechselseitigen Einfluss auf einander im Laufe der Zeiten verfolgen. Seitdem die classische Musik ein bedeutsames Culturelement für die gesammte Bildung unsers Volke geworden ist, hat sie auch die Herrschaft über die alte naive Kunstübung gewonnen, die musikalische Sprache der Massen wesentlich verändert. Diese behelfen sich mit Fragmenten, die sie bei jener erborgen, und wie sie früher der ältern, an musikalischen Formeln schwerfällig haftenden Kunst frische, gesunde Elemente zuführten, so gefährden sie jetzt die neu gewonnene Bildung, indem sie sie zu verflachen und aus jener mühsam errungenen Höhe zu sich herunterziehen suchen, wofür das Liedertafelwesen eine verhängnissvolle Bedeutung gewonnen hat.

Man muss sich deshalb gleichmässig vor einer Ueber-, wie vor einer Unterschätzung der volksmässigen Kunst hüten: entspricht sie doch vollständig ihrem Träger, dem Volke, in dem sich gleichzeitig edles, hohes, urkräftiges, wie gemeines, beschränktes, schwächliches immer aufweisen lässt, Elemente, die sich ebenso in der Literatur neben einander hin bewegen. Es ist nichts thörichter, als unserer grossartig entwickelten Kunst gegenüber exclusiv auf die unsicher tastenden Versuche der Talente aus dem Volke hinzuweisen und nur bei ihnen das wahre und gesunde zu suchen, wofür sich noch immer enthusiastische Stimmen erheben — es ist aber auch andererseits sehr gefährlich, sich so in die Literatur zu vertiefen, dass man schliesslich den Sinn für die Art des Volke und seine Ausdrucksweise wohl ganz verliert. Wer keine volle Freude mehr an einer einfachen Volkweise haben kann, mit dessen Verhältnis zur Musik ist es übel bestellt.

Werfen wir nun einen prüfenden Blick auf eine Reihe uns vorliegender Sammlungen, so möchten wir zunächst die

21 Rumänischen National-Melodien (Tänze und Lieder) für das Pianoforte übertragen von A. Deposse. (Hamburg, Fritz Schubert. Pr. 4 Thlr.) den Vergöttern der Volksmusik entgegenhalten, die gewohnt sind, hier nur in seiner Art vollendetes, gewissermassen unantastbares zu suchen, und sich für verpflichtet halten, mit der grössten Andacht der Stimme der heiligen Natur zu lauschen, die gerade aus den Ueberlieferungen wenig cultivirter Völker nach ihrer Ansicht rein und unverfälscht zu vernehmen sein soll.

Ausser Stände, die Aechtheit der mitgetheilten Melodien zu prüfen, erkennen wir doch an, dass daran nach ihrer ganzen Eigentümlichkeit nicht zu zweifeln ist. Man findet überall befremdliches, unerhörtes, überzeugt sich aber zugleich, dass es mit einer gewissen Consequenz und schliesslich nach einfachster Methode gebildet ist. Man denke sich eine harmlose Melodie in G-dur, die statt des erwarteten c regelmässig cis bringt, eine andere in C-dur, die nie d und f, wohl aber mit Vorliebe dis und fs berührt, oder in A-moll, welche diese Intervalle in gleicher Art vertauscht und daneben gis verschmähmt und dafür auf g beharrt, man denke sich derartige Wendungen mit unerbittlicher Consequenz immer und immer wiederholt, dazu grosse rhythmische Monotonie in kurz abgebrochenen, immer wiederkehrenden Phrasen, in den Tönen ein hüpfendes Wesen, das nie in eine energische, fortreisende Bewegung anläuft, Triller und Verzierungen, die in unster Weise umherflattern in der Art der Zigeuner-Musik, daneben in derselben Manier ein förmliches Schwelgen in übermässigen Intervallfortschritten, so wird man eine ausreichende Vorstellung von der musikalischen Art der Rumänen haben. Die einfacheren Melodiewendungen, die sich natürlich auch vorfinden, sind ohne bestimmten Zug und ohne Schwung, farbloses Gemeingut, wie es überall vorkommt: charakteristisch wirken nur jene abgerissenen Phrasen in tollern Intervallen, die, oft wiederholt, etwas wildes, herauschendes haben.

Wir halten solche Zusammenstellungen, so wenig wahrhaft erquickliches sie auch bieten mögen, doch für verdienstlich und belehrend. Von dem national-rumänischen Wesen wird man freilich kaum eine deutlichere Anschauung gewinnen, als man sie sich auch ohne dies Material allenfalls bilden konnte; für alle die, die sich für die dunkeln Anfänge der Kunst interessieren, ist es aber nach einer ganz andern Seite schätzbar. Woher stammen jene absonderlichen Tonleitern? Es dürfte nach ihrer ganzen Structur auf der Hand liegen, dass sie nicht dem natürlichen Gehör, nicht dem Gesange, sondern der mangelhaften Construction der ersten Instrumente der Rumänen, die die Töne unserer ausgeglichenen Tonleiter entweder gar nicht, oder nur in schwerer Applicatur hatten, ihren Ursprung verdanken. Das Ohr der indolenten Massen hat sich mit der Zeit an diese Mängel gewöhnt, nie kritisch dagegen reagirt und hält noch jetzt daran fest, obwohl unser Ton-system sicher auch ihnen nicht ganz unbekannt geblieben ist. Es ergiebt sich hieraus ohne weiteres in ganz anschaulicher Weise, dass auch die Volksmusik ein Product der Cultur eines Volks, nicht etwas natürlich gegebenes, sondern schon in seinen ersten Elementen bedingtes ist. Man kann also an den Tonleitern, deren sich ein Volk bedient, sehr wohl seine Cultur messen, braucht aber darum auch die vollendete Thatsache, dass die Rumänen eine Vorliebe für jene entsetzlichen Intervallfolgen nun einmal haben, nicht mit besonderem Respect hinzunehmen. Man wird sich darauf beschränken können, anzuerkennen, dass es nicht

ohne Interesse ist, Völker musikalisch stemmeln zu hören. Das lebendige Beispiel solcher Unfertigkeit wird es auch den grössten Zweiflern begreiflich machen, wieviel von allen unsren Errungenschaften wir unserer Instrumentalmusik und der Mechanik, die uns deren Apparat geschaffen hat, verdanken.

Wir schätzen also die Mittheilungen des Hrn. Depresse vor allem, weil sie uns gewissermassen das Rohmaterial der Volksmusik vor Augen führen, und haben ausserdem noch anzuerkennen, dass er sich mit Eifer der nicht immer dankbaren Mühe unterzogen hat, in entsprechender Weise es dem Clavier anzupassen. Mit dem so entstandenen ganzen wird man sich aber nur befremden können, wenn man es vor allem als Beitrag zur Culturgeschichte nimmt. Dann wird man das wohlmeinende Barbarenthum, das auf dem Titel in seinen bunten Nationalcostümen nach ein Paar sehr naturwirthschaftigen Pfeifen tanzt, gern und nicht ohne alle Theilnahme gewähren lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Singacademie zu Halle a. S. unter Robert Franz.

M. Als im Herbst des Jahres 1849 auf Anregung des Herrn Prof. G. R. Volkman die Singacademie zu Halle in ihrer jetzigen Gestalt sich bildete, übernahm Rob. Franz die musikalische Leitung derselben und hat sie bis jetzt fortgeführt, wo ein körperliches Leiden ihn gezwungen, hofentlich nur auf kurze Zeit, von derselben zurückzutreten. *)

Es würde von keinem allgemeinen Interesse sein, hier alle die Schwierigkeiten aufzuzählen, die gerade in Halle sich einem Unternehmen entgegenstellten, und zum Theil noch heutigen Tags entgegenstellen, eine Singacademie nach dem Sinne von Rob. Franz zu schaffen, ein Institut, dem er seinen musikalischen Geist einhauchen, und von dem er rückwärts die Anregungen empfangen konnte, deren er zu seinem eigenen musikalischen Schaffen bedurfte. Es genüge zu erwähnen, dass der im ersten Augenblick gar mächtige Strom der Mitglieder schnell versiegt und kaum die erforderlichen Kräfte zurückliess, um die nothwendigen Aufführungen zu ermöglichen, — nothwendig, weil das Institut sich nur durch die Beiträge der zuhörenden Mitglieder erhält, — so dass die Privatthätigkeit einzelner eifrigen Mitglieder aussehend eingreifen musste; dass die mannigfaltigsten Wünsche und Forderungen sich kreuzten; dass es an gegnerischen Intriguen nicht fehlte; dass die musikalische Vorbildung in Halle gar manches zu wünschen übrig liess und lässt; dass die männlichen Stimmen fast ausschliesslich dem Kreise der Studierenden entnommen werden mussten, was neben dem beständigen Wechsel die langen Unterbrechungen der Uehungen während der academischen Ferien zur Folge hatte, so dass die einem solchen Institute so nothwendige Tradition sich nur mit Mühe und fast nur in den weiblichen Stimmen bilden konnte.

Aber diese und andere Schwierigkeiten überwand Franz' Ausdauer. Seine nur der Sache gewidmete Thätigkeit leitete Schülerinnen und Schüler an ihm; und so bildete sich der Kern einer treuen Schaar, die ihm gläubig folgte auf Wegen von ungehabter Bedeutung. Das Beispiel wirkte ansteckend, überwandene Schwierigkeiten mehrten Kraft und Lust; und in weni-

*) Auf Antrag des Vorstands hat Herr S. Bage in Leipzig die Leitung der Singacademie interimistisch übernommen.

gen Jahren war ein Chor vorhanden, mit dem er grössere Aufgaben löste, dem er bald die höchsten musikalischen Ziele vorsetzen konnte; ein Chor, der in so eigenhümlicher Weise sich durch ihn und an ihm heraufgebildet hatte, der in so geradezu persönlichem Verhältnis zu ihm stand, dass er nicht nur seinen Intentionen willig folgte, seine Andeutungen schnell begriff, sondern sogar schwierigere Stücke leichter sang, wenn sie Franz' musikalischer Eigenhümlichkeit entsprachen, und wo das weniger der Fall war, sich in leichtern langsamer zu recht fand.

In welcher Weise aber Franz seinen Chor zur Lösung der musikalischen Aufgaben anleitete, darüber wird wohl niemand im Zweifel sein, der ihn aus seinen eigenen Compositionen, oder aus den wenigen Worten kennt, die er gelegentlich über einige Werke von S. Bach veröffentlicht hat. Seiner lyrischen Natur gemäss suchte er aus jedem Musikstück gleichsam die Seele herauszuziehen, und was er mit seiner Feinfühligkeit herausempfunden, auch andern einzuflüssen und neben der musikalischen Form auch den poetischen Gehalt und den persönlichen Ausdruck vor Augen zu stellen. Und das that er mit gleicher Sorgfalt auch bei solchen Werken, die seiner eigenen musikalischen Auffassung ferner standen. Ich erinnere Beispiel halber an die Glocke von Romberg, da wir an dem Schiller-Feste aufzuführen hatten. Zur Verdeutlichung jener geistigen Verhältnisse bediente er sich gern der Gleichnisse, die öfters barock, immer zutreffend waren und nicht nur den Chor, sondern auch die für höhere musikalische Feinheiten nicht stets so empfänglichen Orchesterleute in das Verständnis einführten, so dass wenn Kritiker und Kritikaster an seiner Leitung dies und jenes aussetzen fanden, doch niemals jemand mit Recht hat behaupten können, dass diese Aufführungen nicht tief seelenvoll, nicht aus tiefster Seele musikalisch gewesen sind.

Aber Franz' Wirksamkeit an der Singscadenie war nicht nur intensiv, sie war auch extensiv bedeutend, und es gelang ihm mit den mässigen Mitteln des Vereins eine beträchtliche Anzahl schwieriger und grösserer Werke zur Aufführung zu bringen. Es kann unsere Absicht nicht sein, hier jedes Musikstück zu nennen, das im Verlauf von mehr als 17 Jahren bei uns gesungen worden ist. Nur auf die bedeutenderen wollen wir hinweisen, zumal die Kunde davon nur wenig in das Publicum gedrungen zu sein scheint.

Dass Franz' Thätigkeit sich auch hier möglichst früh und mit Vorliebe dem Meister zuwandte, dem er die höchste Verehrung zollt, wird niemand Wunder nehmen. Und so kann denn die Hallesche Singscadenie sich rühmen, vielleicht mehr als irgend ein anderer musikalischer Verein, unter seiner Leitung die Schätze der Bach-Werke gehoben zu haben. Neben einer grossen Zahl einzelner Soli und Choräle, waren drei Clavier-Concerten, neben den sechs gedruckten Motetten wurden nach und nach 16 Cantaten aufgeführt, die letzten Jahre natürlich mit der von Franz bearbeiteten Instrumentalbegleitung, nämlich: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, 1mal; Beih bei uns, denn es will Abend werden, 3mal; die zweite Cantate des Weibachtoratoriums, 3mal; Ach wie flüchtig, ach wie nichtig, 3mal; Ich hatte viel Bekümmernis, 3mal; Weinen, klagend; Wer weiss wie nahe mir mein Ende; Herr Gott dich loben wir; Wer da glaubet und getauft wird, 1mal; O ewiges Feuer; Du Hirte Israel; Freue dich erlöste Schaar; Es ist dir gesagt, Mensch, 1mal; Wer sich selbst erhebet; Gott führet auf mit Janchen; Liebster Gott wann werd' ich sterben. Dazu kommt die Traser-Ode; das Magnificat, 1mal; der grössere Theil der H-moll-Messe, 1mal; zu der Mithäus-Passion reichen die Solokräfte nicht aus und wurde nur der Schlusschor wiederholt gesungen.

Von Händel wurden sechs Oratorien zur Aufführung ge-

bracht, nämlich der Messias 3mal, Samsen 3mal, Josus 1mal, Judas Maccabäus 3mal, Israel in Aegypten 1mal, Jeptha 2mal; dazu kommt das Dettinger *Te Deum*, der 100. Psalm und mehrere Soli und Chöre aus *l'Allegro ed il Pensieroso*, wie einige andere Soli.

Am Vorabend des Todtenfestes ist seit einer Reihe von Jahren abwechselnd das Requiem von Mozart und das von Cherubini gesungen worden, beide nun 7mal. Von Cherubini wurde ausserdem das *Kyrie* der D-moll-Messe vorgeführt; auch aus der grossen Messe von Beethoven ist wenigstens das *Kyrie* mehrmals gesungen worden. Von Mendelssohn wurden Elias und Paulus, vier Psalmen, mehrere Hymnen, der Lobgesang 1mal, das *Lauda Sion* 4mal, die Chöre zur Antigone, die Chöre zum Oedipus, Lieder und anderes zur Aufführung gebracht; von Franz selbst das *Kyrie*, der zweichörige Psalm und die Chorlieder zu verschiedenen malen. Wir nennen ausserdem noch von älteren Werken das *Siabat mater* von Astorga, das Magnificat von Durante, das *De profundis* von Clari, Choräle von Eccard etc.; erwähnen, dass auch Haydn, Gluck, Romberg nicht fehlten, und heben von neueren Compositionen besonders hervor Schumann's *Paradies* und *Peri*, das 4mal, seine letzte Faust-Szene, die 2mal zur Aufführung gelangt, Gade's *Comala*, Mirjam's Siegesgesang und anderes von Fr. Schubert, und übergehen alles übrige, weil das angeführte mehr als hinreichend ist, den öfter erhobenen Vorwurf zurückzuweisen, Franz' Leitung sei eine einseitige gewesen. Ja, dem höchsten war sie mit Vorliebe zugewandt. Das aber soll ihr nicht zum Vorwurf gereichen, das soll und wird ihre liebende Ehre sein.

Darum schliessen wir mit dem Wunsch, es möge der von ihm gestreute Samen reichlich Frucht tragen, und der tiefere Sinn für die höchsten Gattungen der Musik in seiner Vaterstadt eine liebende Stätte behalten!

Pariser Briefe

von Charles Beauquier.

Ein in Deutschland allgemein verbreitetes Vorurtheil stellt den musikalischen Geschmack des französischen Publicums auf eine sehr niedrige Stufe und meint, dass die grosse Majorität, ohne Verständnis für jede ernstere Richtung, nur an Tänzen und dergleichen Geschmack finde. Wir bescheidenen Franzosen haben uns schliesslich selbst diese Meinung aufzubrechen lassen und verhoren in Deutschland allein das wahre Heiligthum classischer Musik. Vielleicht möchte folgendes zur Modification dieser Ansicht beitragen. — Man wird wohl mit mir darin übereinstimmen, dass Wien die am meisten musikalische Stadt in Deutschland ist, und ich selbst war bis vor kurzem der Ansicht, dass man dort beim essen, trinken, spazierengehen bis zum schlafen von Musik und zwar guter Musik umgeben sei. Wenn ich nun beweise, dass Wien, was die Musikpflege angeht, quantitativ und qualitativ hinter Paris zurückbleibt, so scheint mir darin die Widerlegung des oben ausgesprochenen Vorurtheils mit begriffen. Fangen wir mit der dramatischen Musik an. Zunächst giebt es in Wien nur ein Theater, das Hoftheater am Kärnthnerthor, welches regelmässige Opernaufführungen hat. Man könnte mir noch verschiedenes Bühnen anführen, die zuweilen Opern oder Operetten bringen, aber die ziehe ich hier nicht in Betracht und könnte ausserdem eine ansehnlich grössere Anzahl kleinerer Pariser Bühnen nennen, die seit dem freigegeben der Theater ebenfalls sich mit musikalischen Aufführungen befassen. Dieser einzigen Wiener Opernbühne, wo noch dazu auch Ballette zur Aufführung kommen, können wir in Paris entgegenzusetzen: 1) die grosse Oper, 2) die italienische Oper, 3) die Opéra comique, 4) das Théâtre lyrique, 5) die Bouffes-Parisiens, letzter Theater, wo fortwäh-

rend Opera zur Aufführung kommen. Ohne dem Wiener unrecht thun zu wollen, so muss ich doch bemerken, dass die grosse Opera, die Italiener und die Opéra comique lauter Theater ersten Ranges sind, und dass, wenn die Wiener Hofoper von rein musikalischem Gesichtspunkte der grossen Oper in Paris gleichkommen möchte, der Glanz und die Pracht der Ausstattung immerhin der Pariser Bühne das Uebergewicht giebt; mit den Italienern hält die Wiener Oper gar keinen Vergleich aus. Gehen wir jetzt zur Instrumentalmusik über. In Wien existiren zwei grosse Concertgesellschaften, ähnlich unserm Conservatoire, ferner zwei feste Quartettgesellschaften; das ist alles. Ich spreche selbstverständlich nicht von einzelnen Concertunternehmungen, sondern von dazwischen bestehenden Vereinigungen. In Paris nun haben wir zunächst die Concerte des Conservatoire, die Concerts populaires von Padeloup, die Concerts populaires des Champs-Élysées, analog denen Padeloup's, worin übrigens auch der Chorgesang gepflegt wird, ferner die Athénœumconcerte, endlich mindestens vier oder fünf Quartettgesellschaften, von welchen mehrere, wie die Armignand's und Morin's, mehr als 10 Jahre bestehen. Was ferner die Anzahl der sonstigen Concerte betrifft, so sind wir besonders in den Monaten Februar und März damit förmlich überschwert worden. Was den künstlerischen Werth der vorgeführten Programme angeht, so wird mir jeder zugeben, dass sich in dieser Beziehung das Conservatorium vor keinem Concertinstitut der ganzen Welt zu weichen braucht, die übrigen Institute mögen sich ungefähr in Wien und Paris die Waage halten, so dass auch hier die grössere Anzahl für Paris den Ausschlag giebt. Erläutern Sie mir zu dieser Parallele noch eine Beobachtung hinzuzufügen, die ich kürzlich auf einer Reise durch Oesterreich, Bayern und Württemberg machte. Natürlich wünschte ich so viel wie möglich deutsche Musik zu hören; aber in Stuttgart gab man die weisse Dame, in München die Stimme von Portici und endlich in Wien den Maskenball! Ich war mit den grössten Erwartungen und mit einer gewissen Geringschätzung gegen das musikalische Paris abgereist, muss aber gestehen, dass meine Beobachtungen auf der Reise mein Urtheil wesentlich modificirt haben.*

Was die Musik angeht, die man hier gegenwärtig hört, so habe ich über einen neuen deutschen Geiger Hrn. Kömpel zu berichten, der mit grossem Erfolg bei Padeloup spielte. Das Théâtre lyrique hat kein Glück mit seinen Novitäten. Die Deborah von Devilier hat es nur zu drei Aufführungen gebracht. Der Misserfolg ist weniger auf Grund des Stücks, als vielmehr der miserlichen Aufführung zu setzen. Die Parität enthält sehr hübsche Sachen, aber sie würde in jeder Beziehung so unter aller Würde ausgeführt, dass man glaubt, Herr Carvalho habe das Stück nur gespielt, weil er durch ein früher gegebenes Versprechen gebunden gewesen, und dass man plausmäßig auf ein Fiasco desselben hingearbeitet habe. Mad. Miola Carvalho war in dem Stück nicht beschäftigt, ebenfalls ein schlimmer Umstand, denn diese einflussreiche Dame hat grundsätzlich jedes Stück, welches ihr nicht eine

* Unser geehrter französischer Mitarbeiter hat in seiner Abrechnung eine Kleinigkeit übersehen, und können wir sie daher nicht acceptiren. Er vergleicht Paris mit Wien, und mag darin recht haben, dass in Paris mehr und vielleicht auch mehr gute Musik gemacht wird als in Wien. Wollte er aber als Franzose von Deutschland reden, so müsste er die Summe dessen ziehen, was in Frankreich und was in Deutschland geistelt wird. Und da mochte die Rechnung doch wohl ganz anders lauten, weil die Musikpflege in Frankreich unserer Paris sehr gering ist, während in Deutschland jede Stadt von 10,000 Einwohnern und selbst noch darunter ein vergleichsweise tüchtiges Musik- und Concertwesen besitzt (vgl. z. B. den Artikel «Italien» in dieser Nummer). Hr. Beaucourt musste sich in Deutschland doch erst noch ganz anders ansehen, bevor er mit Aussicht auf Erfolg über die gegenseitigen Musikverhältnisse urtheilen dürfte. D. Red.

glänzende Rolle giebt. Andere meinen, die ganze Sache sei abgekariert gewesen, um dem demnächst aufzuführenden Stück von Gounod: Romeo und Julia ein vortheilhaftes Relief zu geben. Ausserdem giebt man auf dem Théâtre lyrique eine andere Novität: den Sardanapal von Herrn de Joncières. Er ist der Sohn eines Pariser Journalisten, und deshalb ist auf die vielfach übermässig lobenden Recensionen des Werks nicht viel zu geben. Uebrigens ist das Werk melodisch. Herr de Joncières ist Eklektiker, wie Cousin in der Philosophie. Wer Verdi und Meyerbeer nicht kennt, könnte ihn für originell halten

Berichte.

Hamburg. — Am 31. Jan., als an Fr. Schubert's Gebortstage, fand die 6. Abendunterhaltung der Herren Stockhausen, Auer, Brandt, Beer und Albrecht statt. Das Programm bestand aus vier Schubert'schen Compositionen. Am 1. Streichquartett, C dur: Streichquintett und Liedervortrag aus der schönen Müllerin und Nachlass. Herr Stockhausen begasterte wieder auf eine neue, nur wurde seine unübertreffliche Leistung durch die sehr mangelhafte Begleitung nachtheilig beeinflusst. — Das Quartett und namentlich das Quintett liessen sehr an Reinheit zu wünschen übrig.

Das 3. Abonnement-Concert der Stockhausen'schen Singcadenie am 6. Febr. brachte Beethoven's Egmont-Musik, Finis aus Loreley von Mendelssohn, den Sommer und Herbst aus Haydn's Jahreszeiten. Die Soli hatten Frau Bürde-Ney, Herr Pirk aus Hannover (Tenor) und Herr Keller (Schüler des Herrn Stockhausen) (Bass) übernommen. Frau Bürde-Ney hat ausserordentlich an Stimme verloren, Herr Pirk's Leistung war sehr mitläufig, über Herrn Keller ist nur das Beste zu berichten, derselbe befindet sich bereits auf einer sehr hohen Stufe künstlerischer Ausbildung. Die Ausführung der Chöre war durchaus lobenswerth, noch zeigte sich das Orchester unter der trefflichen Leitung von seiner Aufgabe durchdrungen.

Herrn Veigt's zweites Abonnement-Concert am 8. Februar brachte ein überaus interessantes Programm. Concerto grosso in C von Händel, diverse Chorlieder a capella (in deren Vortrag die Solisten erwiehen, wie mehrfach erwähnt, ausserordentlich leistet), Arie mit Chor aus Gluck's Iphigenie in Tauris, Mandelstol's Loreley-Finale und Beethoven's Ruinen von Athen. Soli: Sopran Frau Bürde-Ney, Bass Herr Ad. Schulze, verbindende Worte zu Beethoven's Ruinen von Athen (von Dr. Robert Heiser): Herr Bürde. Von den Chordirigern wurde Schumann's «Schon Robraut» am besten vortragen, es war der Glanzpunkt des Abends. Das Orchester, namentlich die Blasinstrumente, halten discreter begleitet sollen, die Chöre waren, wie immer bei Hrn. Veigt, auch diesmal gut einstudirt.

Im vierten philharmonischen Concert dieser Saison am 15. Februar gelangte Franz Lachner's E-moll-Orchester-Suite zur Aufführung. Man wird mit Recht einem jeden der 5 Sätze seine beifällige Zustimmung geben; aber einer modernen Suite ist doch kein Geschmeck abzugewinnen, die alte Form der Suite hängt zu sehr mit alten früheren Verhältnissen der Instrumentalmusik zusammen und lässt daher ein modernisieren nicht zu. Herr Stagemann sang mit richtigem Verständnis ausser Lieder von Schumann, Gradener etc. noch die erste Arie aus Gluck's Iphigenie in Aulis, welcher die Overture zu derselben Oper voranging. Frau. Heiena Herrmann, Harfen-virtuosin aus Baden-Baden, leistete durch den Vortrag zweier abgemackter Harfenstücke nichts hervorzuheben. Beethoven's 8. Symphonie gut ausgeführt, beschränkt das Concert.

Das Concert der Bachgesellschaft unter Herrn Armbust's Direction am 19. Februar brachte die sieben Worte von H. Schütz, «Ein feste Burg» von S. Bach, Magnificat von Durante, Orgelvorsätze des Herrn Emil Weiss aus Göttingen und Sopran-Arie aus Psalm 139 von Martini. Sopran: Frä. Mawine Strahl, recht mangelhaft; Alt: Frau Fr. Wüera aus Berlin, sehr gut; Tenor: Herr Ruff (Schüler des Hrn. Koch aus Göttingen), mit sehr angenehmem Organ und guter Schulte; Bass: Herr Ad. Schulze, wie immer, ausgezeichnet. Die Chorleistungen waren im ganzen sehr zufriedenstellend, dem Orchester fehlte es oft an eingehender Haltung.

Den 21. Februar fand eine Extra-Abendunterhaltung der Herren Stockhausen, Auer etc. statt zum Benefiz-Antheil des Herrn Auer. Die Ensemble-Werke des Abends waren Beethoven's A dur-Quartett Op. 18 und Mozart's D dur-Divertissement mit 3 Hörnern (zum zweitenmal). Herr Auer spielte eine Romanze von Joachim und Caprice von Paganini, eine Zugabe von Bach folgte. Stockhausen, der an diesem Abend nicht wie sonst aufgeführt zu sein schien, trug eine Arie aus Gretry's Löweherz und diverse Lieder vor.

Herr von Hollen spielte in seiner zweiten Trio-Soiree dieser Saison Schubert's H-dur-Soate in einer Weise, die ihn in die Reihe der allergrossten Clavierspieler erhebt. Mozart's B-dur-Trio und Schumann's Es-dur-Quartett mit den Herren Boie, Lee und Schmahli waren die andern Bestandtheile des Programms. Der Quartett liess sich feines Zusammenspiel zu vermissen, das Trio ward leichtlich abgerufen.

Die fünfte Quartett-Unterhaltung der Herren Boie, Lee, Schmahli und Hohnroth am 17. Februar brachte G-dur-Quartett von Haydn, Divertissement B-dur (Septett) von Mozart und Beethoven's Septett. Die Ausführung ist ausserordentlich was nicht in allen Theilen glänzte, was einige mangelhafte Hornsätze das übrige betrug. Mozart's Divertissement in B war hier eine Novität und verpflichtet zu dankbarer Anerkennung.

Frl. Thama Bora, über deren Auftreten als Agathe ich neulich berichtete, wird demnächst ein grosses Concert unter Depp's Direction veranstalten. — Herr von Hollen wird Herr Depp's Singscadenie übernehmen.

Frankfurt a. M. DL. Vom 9. bis 11. Concert des Museums hatten wir folgendes hervorzuheben. Die Symphonien in A-moll von Mendelssohn, A-dur von Beethoven und D dur (mit Menuett) von Mozart, die Ouverture Op. 415 von Beethoven und eine neue von L. Gelert, dem Dirigenten des hiesigen Liederkrants. Letztere Concertouvertüre hat eine interessante Einleitung und ein glücklich erfundenes Hauptthema, machte aber in ihrem Verlauf nicht den Eindruck des ästhetischen als war, als bedürfe man eines Programms d.ä. — Von besonderm Interesse war am 10. Abend ein Concert für Streichorchester (zwei Violinen und Violoncello obligat) von Händel. Tragt das Werk auch immerhin die Spuren der Zeit, so das es vorzugsweise historisch merkwürdig erscheint, so hat es doch auch den rein musikalischen Reiz, am nicht langweilig zu werden. Die einseitige Cadenz ist gleiches von David in Leipzig, trifft sehr gut den entsprechenden Ton. Am demselben Abend wurde im Museum der zweite Act von Gluck's Orpheus aufgeführt, die Partie des Orpheus durch Frl. Peri.

Der Cäcilienverein brachte die Jahreszeiten, in den Chören trefflich; auch Bass- und Tenorsolien durch die Herren Hill und Schindler von Leipzig sehr gut vertretet; die Sopranistin, eine Vereinskönigin, schien nicht recht disportir, wir haben sie sonst schon besser gehört.

Ein musikalisches Ereigniss war die Aufführung von P. S. d. a. d. P. d. l. durch den Rüb'schen Verein, dem wir dafür zu besonderm Dank verpflichtet sind. Wir werden nicht darüber rechten dürfen, dass die Aufführung des schwierigen Werks nicht überall eine vollendete, dass nicht stets das rechte Mass von Licht und Schatten, von hervortreten und unterordnen getroffen war; diese Vollendung ist erst bei wiederholter Aufführung zu erreichen. Die Solisten waren gut; Frau Rubasman-Veit in der Partie der Peri hatte nur eine etwas ruhige, minder theatralische Haltung bewahren sollen; das Gesangliche ihrer Leistung war trefflich. Auch die Chöre waren tüchtig stündt. Ueber das Werk selbst sind die Stimmen noch getheilt. Die Musiker all fast ohne Ausnahme von den hohen Schönheiten dasselben hingenissen; so auch unter den Dilettanten sie die, welche es sonst schon, durch hören anderwärts, durch den Clavierspieler, durch singen einzelner Nummern in Vereinen, kennen gelernt haben. Den andern blieb allerdings vieles unklar. Der Componist ist daran nicht ohne Schuld. Wenn er seiner interessanten Singstimme eine nicht minder bedeutungsvolle Geigenfigur beifügt, dazu noch eine andere melodische Vielleitlinie und einen Bass setzt, der sich gleichfalls bemerlich machen will, so ist dies ein wahrer wermuth-richer; der Hörer weiss nicht, wozu er seine Aufmerksamkeit richten soll. Dies kann auch nur Waisenswerk sein, wenn nicht 181 der Biographie von einer sich an die Vocalpartien mitunter geradezu einwickelnden Instrumentation spricht; denn dick, in dem sonst üblichen Sinne der Massenwirkung, Bleich-Anhaufung etc., ist in dem ganzen Werke nichts. Für die, welche aus dem angeführten Grunde das Werk nicht würdigen konnten, maaste natürlich jede folgende Aufführung das Verständnis und den Genuss erhöhen. Den andern blieb allerdings vieles unklar, welche ihre Abhängigkeit an den Cäcilienverein verleiht, gegen alles neue, welches der andere Verein zur Aufführung bringt, von vornherein Misstrauen zu hegen und es pflichtschuldigt unbedeutend zu fänden. Der Cäcilienverein hat sich durch die Masse von Bach grosses Verdienst erworben, und steht im Begriff, sich durch Schubert's Messe neue Lorbeeren zu sammeln, um so mehr sollten jene dem Rüb'schen Verein den wahlverdieneten Ruhm geben, der alle Fälle nicht jedoch die Thatsache fest, dass Schumann's Werk eine ganz aussergewöhnliche Theinahme gefunden.

Feuilleton.

Miscellen.

Prof. L. Bischoff. + 24. Februar 1867.

S. B. Dem Nekrolog, welchen die „Cosinische Zeitung“ vom 1. März brachte, entnehmen wir folgendes:

Ludwig Frädrich Christoph Bischoff war geboren zu Dessau, Hauptstadt des Herzogthums Anhalt-Dessau, am 27. Nov. 1794, der einzige Sohn des Kammermusikus Johann Christoph Bischoff, eines zu seiner Zeit berühmten Violoncellisten, der von König von Preussen Friedrich Wilhelm II., bekanntlich ein grosser Musikliebhaber und selbst ausübender Künstler, öfters zu dem Hofe nach Potsdam kommen liess. Bis zu seinem 17. Jahre besuchte er die dortige Hauptacademie. Die eigentliche Leistung seiner ersten Bildung verdankte er dem 1816 verstorbenen Hofrath Behrlich, damals in Ruhestand versetzter Erzieher des Erbprinzen von Dessau, bekannt unter den Leipziger Universitätsfreunden Goethe's, aus dessen Leben Th. I., und nach dessen Tode dem Dr. Carl Wilh. Köhne, dem ebenso gelehrten Sprachforscher als genialen Künstler, welche beide tüchtige Männer sich das labhatten, viel versprechenden Jünglings mit grossem Interesse und väterlicher Gesinnung annahm und ihm auch die Richtung auf das classische Alterthum gaben, die ihn nach Vollendung seiner Gymnasialstudien 1812 auf die Universität Berlin geleitete. Hier hörte er die Vorlesungen von F. A. Wolf, Böckh, Büttmann, Rüb's und andern, und wurde von Böckh soviel in das philologische Seminar aufgenommen, wie dem dieser Nestor der philologischen Wissenschaft ihn durch seinen lehrreichen Umgang und seine in allen Verhältnissen auch fern bewährte Freundschaft zur grossten Dankbarkeit verpflichtete. Die erscholl der Ruf zu den Waffen, zur Befreiung des deutschen Vaterlands von dem Joche der Franzosen, und wie so viele nicht-preussische Jünglinge zog auch die Vereingte von Berlin aus nach Breslau und Irst dort am 18. Februar 1813 als freiwilliger Jäger in die erste Escadron des leichten Garde-Cavallerie-Regiments ein, nahm dann nach Ausbruch des Kriegs an den Schlachten und Gefechten bei Grossgörschen, Bautzen, Hainau, Dresden, Colm und Leipzig Theil, wurde im Gefecht bei Kösen an der Saale leicht verwundet und ging dann, auch innerlich krank in Folge der überanstrengten Strapazen, am 21. October 1813 mit Urlaub zur Wiederherstellung seiner Gesundheit nach seiner Vaterstadt Dessau zurück. Nach seiner Genesung eilte er dem Heer nach, zur Nordarmee. Dasselbst wurde er wegen seiner Sprachkenntnisse zu Adjutantenstellen benutzt, bei Gelegenheit eines solchen Gefanges, Napoleon vorgestellt, dann in das Innere Frankreichs abgeführt und nach dem Pariser Frieden entlassen. Nach reuionistischem Aufenthalt in Paris kehrte er zu seinen Studien nach Berlin zurück.

Ueber den Studien verlauf er aber die Musik nicht, für welche Talent und Sinn bereits vielfach im öfterlichen Hause geweckt und genährt worden war. Er gab viele Unterrichtsstunden in derselben, ja er gründete einen Musikverein unter seinen Committenten, dessen Concerte er dirigirte, was er den sowohl unter den Studenten (er war unter andern Senior einer Landsmannschaft) als in den sonstigen Kreisen, in denen er verkehrte, eine sehr beliebte Persönlichkeit war. Nach Vollendung seiner Studien brachte er den Sommer des Jahres 1817 in Mecklenburg an den Gütern des Grafen Ernst v. Bernstorff zu, dessen Kinder er gemeinschaftlich mit einem andern Lehrling unterrichtete. Den Winter verlebte er unter wissenschaftlichen Beschäftigungen wiederum in Berlin, von wo er Ostern 1818 als Professor an die Cöthener Schule zu A. A. A. in der Schweiz berufen wurde. Dorthin nahm er seine junge Gattin mit, eine geborene Mappes, die er vorher in Berlin zum Altar geführt. Ungefrieden mit den Verhältnissen der Anstalt in Aarau und den Ansichten der ihr vorgesetzten Behörden, gab er im Herbst 1819 seine Entlassung und folgte der Einladung des Herrn E. v. Fellegen, um so dessen angebotene Stelle eines bestimmten Erziehungsbeamten zu Hofe in Jena zu übernehmen. Die Stelle eines Studien-Inspectors zu bekleiden. Im Herbst 1821 verliess er die Schweiz und kehrte, zum Professor am Friedrich-Werder'schen Gymnasium ernannt, nach Berlin zurück, von wo aus er im Sommer 1823 zum Director des Gymnasiums zu Wesseln berufen wurde. Am 28. Juni 1823 als solcher vom Ministerium ausgeschieden, ging er im Herbst dorthin ab und wurde am 8. October desselben Jahres als solcher dort angetroffen.

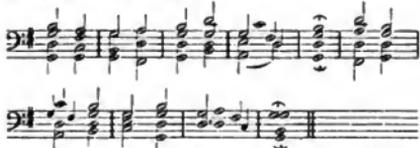
Was er aus in dieser in der französischen Zeit ganz beruhergenommenen Anstalt gemacht, das bezeugt die Blüthe, zu der sich die Anstalt unter seiner energischen Leitung entwickelte. Bald became auch ein reges musikalisches Leben in der Stadt; Quartett-, Gesang- und Orchester-Vereine entstanden, in denen er entweder selbst als Dirigent den Taktstock führte, oder doch als lebendiges Element thätig war. Durch die Vereinigungen musikalischer Freunde der Stadt und Umgegend aber wurde es möglich, Symphonien, Messen, ja selbst Oratorien aufzuführen; daneben war sein Haus eine Heimstätte der Künstler von nah und fern.

Seine Wirksamkeit in Wesel dauerte bis zum Jahr 1849, wo er seinen Abschied nahm und nach Bonn übersiedelte. Damals faßte er den Plan, eine Musik-Zeitung zu gründen, welche die Traditionen der reinen und achten klassischen Kunst aufrecht erhalten sollte. In dieser Absicht gründete er im folgenden Jahr die Rheinische Musik-Zeitung, die bis 1850 bei M. Schloss herauskam, dann aber mit dem Titel der Niederrheinischen Musik-Zeitung in den Verlag der DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung überging. Um dieselbe Zeit verlegte er seinen Wohnsitz nach Köln.

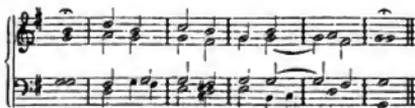
Soweit das wesentliche des Kölner Nekrologs. Ueber die schriftstellerische Begabung des dahingegangenen, über seine vielseitige Bildung, seinen gewandten, eleganten und sich einer gewissen kehrigen Kraft nicht entbehrenden Stil, wird kein Zweifel entstehen. Auch darf man angeben, dass Bischoff für jene ältere Kunst, die er selbst begriff und pflegte, ein warmer Fürsprecher war und insofern der Kunst auch nützliche Dienste geleistet hat. Allein seine Neigung, mit dem Gros des Publicum zu geben, Hess ihn oft seine kritische Pflicht verkennen; in dieser Hinsicht war er eben kein Kritiker, sondern eine Stimme aus dem Publicum, die dessen augenblickliche Meinung in hübsche Worte zu fassen wusste, aber nicht immer geeignet schien, denselben durch besseres Wissen als Leitst. zu dienen. Für S. Bach z. B. faßte er erst Interesse, als er merkte, dass selbst das katholische Köln anfing sich an der Matthäus-Passion zu erheben und zu erfreuen. Der Gegenwart gegenüber fehlte es ihm aber entschieden an Unparteilichkeit. Die Wäage der Gerechtigkeit, die er in der «Cölnischen Zeitung» als Chiffre gebrauchte, kannte nur zwei Fälle: entweder die Schale lag hoch hinauf oder sie tief hinab. Gewissen Künstlern sollte er bei jeder Gelegenheit unbedingtes Lob, ohne die Schwächen und Mängel derselben auch nur anzudeuten. Andere verfolgte er mit Hohn und Spott, ohne das Verdienst und oft sehr bedeutende Talent derselben auch nur im geringsten anzuerkennen. — Bischoff war leider auch ein Mann der Reclame, der kein Bedenken trug, die kunstschädlichsten Unternehmungen zu unterstützen, wenn er dabei nur eines Theils des Publicum, und nicht eben des bessern Theils desselben, sicher war. — Diese letztern Eigenschaften waren schief, wenn wir, die wir zuerst so manche Anknüpfungspunkte zu Bischoff hatten und auch ihn und wieder benutzen, endlich, als wir ihn näher kennen, nicht mehr mit ihm gehen konnten. Ja selbst in offenen, militärisch scharfen Zwiß mit ihm gerathen mußten. — Hoffen wir, dass die Niederrh. M-Zig. künftig in Hände komme, die uns eine Auseinandersetzung mit diesem Blatte gestatten, damit die Kunstwahrheit, nach der wir streben, die wir aber keineswegs schon oder allein zu heützen vermögen, durch offenen und ehrlichen Kampf der Meinungen und Überzeugungen zu Tage komme. Verläufig hat Herr Fr. Derckm. die Redaction übernommen. Der Klang des Namens ist ein guter.

Zum Lehrbuch der musikalischen Composition von Aug. Reissmann.

?? Bevor wir uns anschicken, das nunmehr in zwei (von drei) Bänden vorliegende Lehrbuch Reissmann's unsere Leser näher anzudeuten, möchten wir den Verfasser bitten, einen offenbar durch erge Druckfehler entstandenen Satz zu berichtigen, der sich in Band II S. 153 und 154 befindet. Herr Reissmann bezeichnet dasselbe einen Satz für vier Männerstimmen



als «entschieden verwerflich», weil «die erste Bassstimme zu Anfang und in den letzten Takten mehr dröhnen als klingeln werde, und eine Bearbeitung, welche sich vorwiegend auf die Dreistimmigkeit stützt.» (:) :



Wir können unmöglich annehmen, dass ein «Lehrer der Composition» eine Setzart wie die letztere ernstlich empfehlen möchte, da selbst die Octaven- («Einklings») Fortschreitungen, verdoppelte Leitlinien u. s. w. doch noch viel ärger dröhnen als im ersten Satz die ersten Bass. Wir bitten daher um gefällige Berichtigung.

Kurze Musikrevue.

Göttingen. In den vom Musikdirector Hillis im Laufe dieses Winters gegebenen fünf academischen Concerten wurden zu Gehör gebracht: Erates Concert: C-moll-Symphonie von Beethoven, Oasian-Ouverture von Gede, zwei Entr'acts zu Rosamunde von Franz Schubert. Gast: Dr. Goez aus Hannover — Concert-Aris von Mozart, Lieder von Schubert, Mendelssohn und Schumann. Zweites Concert: Dur-Symphonie von Beethoven, Overture zu Oberon von Weber, (auf Verlangen) Wiederholung der beiden Entr'acts von Schubert. Gast: Fri. Desirée Artôt — Gartenarie der Susanna aus Figaro's Hochzeit von Mozart, Cavatine aus «La traviata» von Verdi, «Il Bacio» von Ardui. Drittes Concert: Es-dur-Symphonie von Mozart, Overture zu «Der Beherrscher der Geister» von Weber, Mauerreith's Trauerspiel von Mozart, Gratulation-Messnet von Beethoven. Gast: Fräul. Assinide Ulrich — Arie (auf starkem Flügel) aus der Schöpfung von Jas. Haydn, Arie aus «Semiramide» von Rossini, zwei Lieder (Hirtensied) von Mendelssohn und (Frau Nechtigall) von Taubert. Viertes Concert: D-moll-Symphonie von R. Schumann, Passacaglia von S. Bach, Instrumentirt von Esser, «De profundis» von Glück (die Singacademie), Marsch und Chor aus «Die Ruinen von Athen» von Beethoven (die Singacademie). Gast: Fri. Anna Mahlig — Es-dur-Concert für Pianoforte von Beethoven, F-moll-Fuge von Mendelssohn, Schlammlied von Schumann, Faust-Walzer von List. Fünftes Concert: Anföhrung des Oratoriums «Bala» von Händel mit der Singacademie. Gast: Herr A. Dannar aus Carrel (Tanorpartie). — Ausserdem hat des Cameler Quartett der Herren Concertmeister Wipplinger etc. an drei Abenden hier gespielt.

Ueber ein neues Werk von Gersheim berichtet die Niederrheinische M-Zig. wie folgt: Köln, 4. März. Die fanie Sairee für Kammermusik fand am Dienstag den 4. März statt. Das Programm enthielt a. a. ein neues Streich-Quintett für 4 Violinen, 2 Bratschen und Violoncel in D-dur (Manuscript) von Fr. Gersheim. Dasselbe wurde ausgeführt von den Herren O. v. Königslow, Fr. Derckum, G. Jappa, K. Knottin und Färbarg. Wenn wir auch durch das plötzliche Uswohlnen des Hrn. A. Schmal auf das ausgezeichnete Spiel dieses seltenen Künstlers, welches ein wahrer Schmuck unseres Quartetts ist, verzichten mußten (Herr Färbarg aus Düsseldorf hatte die Gefälligkeit, für ihn ein solches Tage noch einzutreten), so kamen doch die Schönheiten dieses neuen Werks so zur Geltung, dass sie den Werth der neuen Composition vollständig erkennen liessen und das Publicum zu wiederholtem Beifall hinrissen. Diese Composition ist eine dankenswerthe Bereicherung unserer Quintett-Literatur und verbindet mit einer interessanten Stimmenführung ansprechende Melodie und liebenvolle Frische. Der Componist wurde gerufen, und der Beifall des Publicum war kein gemächter oder conventioneller, sondern sie herrlicher und wohlverdienter.

In Hamburg speculirt man unter andern auch auf Antan Rubinstein für die Direction der philharmonischen Concerte und ist es Comödienräth zur Entsendung nach St. Petersburg abgeürit. (Signale.)

Leipzig. Am 22. d. M. (Busstag) fand in der Thomaskirche eine Aufföhrung der H-moll-Messe von S. Bach durch den Niederrheinischen Verein, am 23. im Stadttheater eine Aufföhrung der Oper Cosi fan tutte von Mozart statt; zwei Ereignisse, zu deren Würdigung Zeit und Raum heute nicht ausreichen.

Die Leipziger Liederfeste sind besten deutschen Männergesangs-Institute, beging am 22. und 23. d. Mis. ihr 50jähriges Jubiläum mit Concert, Ball und Feststoes. Aus dem gediegenen Programm des Concerts sind hervorzuhoben: «Die Macht des Gesangs von J. Brahmsch, «Gesang der Geister über den Wassern» von Fr. Schabert, «Dithyramben» von J. Rietz.

ANZEIGER.

[52] **Neue Musikalien**
im Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Greschbär, E., Sechs Klavierstücke für vier Hände im Umfange von Anfänger bis Anfänger. Dritte Sammlung. Op. 41. Heft 5 und 6	— 35
Herrmann, Gottfr., Rinaldo. Gedicht von W. v. Goethe, für Tenor-, Bariton- und Bass-Solisten, Männerchor und großes Orchester. Op. 3. Clavierauszug	2 30
— Chorstimmen	4 —
Koratzki, Fr. v., Op. 19. Benediction. Nocturno für das Pianoforte	— 15
Krause, Ant., Sonate für zwei Pianoforte. Op. 47	1 35
Mendelssohn Bartholdy, F., Concert-Arie für die Sopran-Stimme mit Begleitung des Orchesters. Op. 94. Arrang. für das Pianoforte zu zwei Händen von H. M. Schletterer	— 15
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. Arrang. für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grünzacher. In zwei elegant broch. Bänden. n. n. Symphonien für das Pianoforte	3 15
— 7. Ddur	4 —
— 8. Ddur	4 —
— 9. Ddur	4 —
Nietz, Fr., Variationen über ein Originalthema für das Pianoforte. Op. 10	— 30
Rieschbieter, W., Op. 20. Vier Charakterstücke für das Pianoforte	— 47 1/2
Schmidt, Oscar, Vier Lieder ohne Worte für das Pflö. — 45	
Schumann, Rob., Drei Romansen für Pianoforte Op. 38. Nr. 1. B. moll	— 10
— 2. F. dur	— 5
— 3. F. dur	— 15
Stiehl, H., Ouverture zu „Jery und Bately“ Operette in einem Acte. Arrang. für das Pianoforte zu zwei Händen	— 15
do. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Fr. Beex	— 35
Wolf, C. G., Practische Exercitien für Contra-Bass. Auszüge der hervorragenden Motive und schwierigsten Passagen aus den Orchester-Werken von J. S. b. Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini etc.	3 20

[54] **Verlag von**
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fritz Spindler, Op. 436. Sechs Sonaten für Pianoforte zu 4 Händen.

Nr. 4. Sonaten mit russischem Volkslied. 17 1/2 Ngr.
— 3. Sonate mit Serenade. 17 1/2 Ngr.
— 2. Sonate mit Jagdlied. 7 1/2 Ngr.
— 4. Sonate mit Sicilianischem Tanz. 17 1/2 Ngr.
— 5. Passions-Sonate. 22 1/2 Ngr.
— 6. Zigeuner-Sonate. 22 1/2 Ngr.

[55] **Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Gade, Niels W., Die Kreuzfahrer. Dramatisches Gedicht von C. ANDERSEN. Für Solo, Chor und Orchester. Op. 50. Partitur 7 Thlr. 15 Ngr., Orchester. 9 Thlr. 10 Ngr., Chor- und Solostimmen 2 Thlr., Klavierauszug mit Text 3 Thlr. 15 Ngr.

Dieses neue grosse Werk Gade's wird überall als eines seiner bedeutendsten und schönsten gerühmt. Bereits sind zahlreiche Aufführungen theils erfolgt, theils vorbereitet. Es wird allen Concertantalen und Gesangvereinen angelegentlich empfohlen.

Svensden, J. L., Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. Op. 3. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr., Stimmen 3 Thlr. 22 1/2 Ngr.

Wurde am 8. December 1868 im Gewandhause zu Leipzig mit seltenem und ungewöhnlichem Beifall aufgeführt.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[56] **Musikalien-Nova Nr. 13**
aus dem Verlag von
Praeger & Meier in Bremen.

Behr, Franz, Op. 109. La Pée du Bal. Polka-Mazurka de Salon	— 18 1/2
— Op. 110. Tout pour Toi! Melodie expressive	— 19 1/2
— Op. 116. Chanson d'Amour	— 10
— Op. 119. La petite flatteuse. Melodie	— 19 1/2
— Op. 124. Bluettes. (Im Mat.)	— 15
— Op. 125. Nocturne poétique	— 18 1/2
— Op. 127. Les Fleurs	— 10
Blumenthal, J., Kleine Potpourris f. Violine mit Piano. Nr. 6. »Die lustigen Weiber von Windsor, von Nicolai.«	— 15
Branner, C. T., Op. 478. Ethernädelchen; Fantasie über eine beliebte Volksmelodie, für Piano	— 10
Dietsch, J. F. C., Op. 85. Volklieder-Album f. Pianoforte. Eine Auswahl der schönsten Lieder in brillanter Fantasieform.	
Nr. 7. »Jeiz gang i an's Brünnele. Schwab. Volksmelodie	— 5
— 8. »Allich, zum Waldwerke, von Astholz.	— 5
— 9. »Droben steht die Capelle, von Kreuzler	— 5
— 10. »Der Gott der Weiden wachsen liess, v. Melbessel	— 7 1/2
— 11. »Es gingen drei Jäger, von Reichardt	— 7 1/2
— 12. »Ein Kirchlein steht im Blauen, von Becker	— 15
Godfrey, D., Garde-Walzer für Pianoforte	— 15
Matsy, Carl, Op. 26. Zwei Salonstücke für Cello mit Pianoforte	
— Barcarole und Ballade	— 15
Ritter, K. A., An den Ufern des Rheins. Lied ohne Worte für Pianoforte	— 15
Schubert, F. L., Op. 67. Musikalischer Hausschatz. Potpourris aus beliebigen Opern	— 15
Nr. 6. »Faust und Margarethe, von Gounod	— 15
— Op. 84. Volkliedchen für die Jugend, für das Pianoforte zu 4 Händen. Heft 2	— 10
Schulz-Welsh, Jos., Op. 418. »Orpheus.« Sechs kleine Tonbilder nach beliebigen Liedern und Quartetten. Heft 1. »Vöglein im Tannenwald. »Heilige Nacht. »Frühlingszeit	— 15
— 2. »Ade du Heber Tannenwald. »Abschied von der Heimath. »Loreley	— 17 1/2
Tereschak, A., Op. 78. Eheurnaken. Zwei Charakterstücke für das Pianoforte. Heft 1. 2.	— 12 1/2

[57] **Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelien Matthäus mit ausgeführtem Accompanement bearbeitet von Robert Franz. Partitur 12 Thlr., Orchesterstimmen 15 Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

Es ist bekannt, dass Bach's Matthäuspassion in ihrer ursprünglichen Gestalt nirgends zur Ausführung kommen kann. Die Andeutungen der Generalbassschrift müssen in lebendiger künstlerischer Form angeführt, realisirte Instrumente durch neue ersetzt werden, u. s. w. Dies ist bisher für einzelne Aufführungen in verschiedener Weise durch die verschiedenen Dirigenten versucht worden.

Rob. Franz hat es unternommen durch seine Bearbeitung eine Norm für diese wichtigen Aufführungen herzustellen, und sein Name verbürgt eine stilvolle Lösung dieser schweren Aufgabe. In der vorliegenden Partitur ist Alles, was der Bearbeitung angehört, mit F. bezeichnet, so dass in neuerer Ausgabe zugleich die reine Originalpartitur erhalten und leicht in erkennen ist. Orchesterstimmen selbst ausgeführter Orgel und eine Pianofortebegleitung zu den Bechtäiven erscheinen zum ersten Male gedruckt.

Es ist zu wünschen und so hoffen, dass das grosse Werk von uns so überall in der vorliegenden publicken Gestalt zur Ausführung gelangen werde.

[58] **Die Musikalienhandlung von**
Robert Seitz in Leipzig
Petersstrasse Nr. 16

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. April 1867.

Nr. 14.

II. Jahrgang.

Inhalt: Neuere Volkslieder-Sammlungen (in verschiedener Weise bearbeitet von Deprosse, Banck, Israel, Eschmann und Schletterer) (Fortsetzung). — Zwei Ereignisse im Leipziger Musikleben (S. Bach's H. moll-Messe. Mozart's Così fan tutte). — Uebersicht neu erscheinender Musikwerke (Chor-Compositionen). — Berichte aus Bremen und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Neuere Volkslieder-Sammlungen

(in verschiedener Weise bearbeitet von Deprosse, Banck, Israel, Eschmann und Schletterer).

(Fortsetzung.)

Auf dem Standpunkte, den wir nach dem vorausgeschickten einnehmen, können wir uns unmittelbar zu einer scheinbar ganz abliegenden Erscheinung wenden:

Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, 1627—1650, componirt von Heinrich Albert, Gabriel Voigtlander und Johann Nauwach, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, herausgegeben von Carl Banck. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

bringt nur Compositionen bekannter Meister, führt uns aber gerade durch diese in den gewaltigen Gährungsprozess anschaulich ein, welcher der Abklärung, zu der unsere classische Kunst gelangte, vorausging.

Die Sonderung geistlichen und weltlichen Stils hatte sich damals noch nicht vollzogen, und gerade die Musiker von Fach wurden durch ihre technische Bildung wesentlich im Bann des Systems der alten Kirchentonarten festgehalten. Die Melodiebildung hatte fortwährend mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, welche durch die ungleiche Structur der recipirten Tonleitern gegeben waren, und kam unvermeidlich immer wieder auf die stereotypen Wendungen zurück, welche der Gang jener Tonleitern erbeischte. Die Harmonie bewegte sich dem entsprechend in ebenso engen Kreisen: wenn sich die Componisten hin und wieder grössere Freiheiten nahmen, so rückte sich diese Inconsequenz in der Regel durch empfindliche Verletzung des Wohlklangs. Die Rhythmik klammerte sich meist an den Text, mit dem sie gelegentlich doch wieder ganz willkürlich schaltete; der Sinn für wahres Ebenmaass war noch wenig geschärft, man verband die ungleichartigsten Elemente und wurde schliesslich durch die schwerfälligen Melodiegänge doch immer wieder auf die Art des rhythmischen Choralis zurückgedrängt.

In den acht Liedern Heinrich Albert's, welche mitgetheilt werden, hat man alle diese Momente vor sich. Nr. 1

und 4 verlaufen ganz in der Art des Choralgesangs: in dem Tone frommer Betrachtung ist uns die ältere Art am zugänglichsten. In Nr. 2 handelt es sich um einen gleichen Stoff in freierer Behandlung. Der Componist stellt parlante Wendungen in hüpfender Bewegung (Takt 1, 2, 5, 6), choralartige Phrasen (Takt 3, 4, 7) und zum Schluss eine kleine Cantilene von abstechender Rhythmik (Takt 8) in vollster Unbefangenheit dicht nebeneinander. In Nr. 3 (Stelldichein) bringt er eine Probe seiner galanten Schreibart, welche der Gesangsstimme Rhythmen aller Art, zuletzt eine Coloratur in Zweiuunddreissigsteln giebt: dazwischen lässt er sie trotzdem in einen erbaulichen und steifen Ton verfallen. Man sieht deutlich vor sich, wie ein ebenfester Musiker der alten Zeit sich nicht ohne Bangen und zagen auf ein Terrain wagt, das ihn reizt, auf dem er sich aber noch nicht heimisch fühlt. In Nr. 8 (Gespräch einer Jungfrau mit einem verdorrten Rosenstrauch) kehrt er denn auch trotz des romantischen Stoffes doch wieder ganz zu kirchlichen Reminiscenzen zurück.

Von besonderem Interesse sind hier aber für uns die Lieder 5 und 6, die als »nach polnischer Art« und »französische« bezeichnet sind. In ihnen hat man im Gegensatz zu den frühern Liedern, die ganz den Typus bestimmter Zeitmanieren tragen, ein lebendiges Beispiel vor sich, wie volkstümliche Kunst schon damals zu einem anregenden und befruchtenden Moment für die Künstler werden konnte. Die französische Melodie trägt trotz der etwas schwerfälligen Auffassung und Behandlung Albert's noch ganz den Stempel ihres Ursprungs auf der Gasse. Sie schlendert in kecken und originellen Rhythmen dahin und schliesst in vollem Uebermuth, wie mit einigem Spott über den ihr untergelegten Text von Simon Dach, der, wie der Componist im frühern Fall, sich auch nur in aller Bedächtigkeit und mit Umständlichkeiten aller Art an ein verliebtes Thema wagt. Die Texte sind von Otto Banck überarbeitet, wie wir hierbei zu bemerken haben, in ihrem Grundcharakter aber nicht verändert. Die Thatsache, dass daraus anstüssige Derbheiten zu beseitigen waren, und die weitere, dass die Melodien alle, wäre es auch nur stellen-

weise, an den kirchlichen Ton anstreifen, ist zu charakteristisch, als dass wir sie mit Stillschweigen übergehen könnten. Die Vieldeutigkeit und Biagsamkeit des musikalischen Ausdrucks, den man immer wieder zu der Bestimmtheit und Präcision des sprachlichen erheben möchte, wird darin am deutlichsten, dass dasselbe Material im Laufe der Zeiten den verschiedensten Zwecken, den Bedürfnissen der Massen in der unvereinbarsten Weise tatsächlich nun einmal gedient hat.

Dass dies auch noch heute der Fall sein kann, ergibt sich für uns aus Nr. 5 (Der Sprüden). Der sponischen Arts entnahm der Componist nichts als den festen und sichern Rhythmus, über den er selbständig noch nicht gebot. Wie unendlich viel aber durch ein solches Vorbild für die Kunst gewonnen war, ergibt die Vergleichung des kleinen, aus 8 Takten bestehenden Lieds mit den übrigen, hin und her schwankenden Versuchen desselben Componisten. Im übrigen handelt es sich nur um eine Sequenz: eine zweitaktige Phrase wird auf verschiedenen Stufen der Tonleiter wiederholt und der Reiz des ganzen liegt nur im aufstrebenden Gange der Sequenz und der fremdartigen, dem ältern Stil entsprechenden Harmonisirung auf den verschiedenen Stufen der Bewegung. Es zeigt sich dann, dass solche Harmonien, wenn sie nur eine sicher geführte, rhythmisch klare Melodie zu tragen haben, dem weltlichen Stil auf das trefflichste dienen können und dass sie namentlich Liebesliedern eine eigentümliche Ueberschwänglichkeit, eine innere Wärme eigener Art zu geben im Stande sind. Die spätern Classiker, damit beschäftigt, das moderne Tonssystem nach ganz andern Seiten hin auszubilden, haben wenig Gebrauch von diesen ergiebigen Kunstmitteln gemacht — erst die neuere Zeit ist hin und wieder darauf zurückgekommen, wahrscheinlich ohne alle Kenntniss ähnlicher Versuche, wie jener wohlgeungene Heint. Albert's, den wir der Beachtung hiermit empfehlen.

In demselben Sinn erweisen sich die vier Lieder, die hier unter dem Namen Gabriel Voigtländer's, Hof-Feldtrompeters ihrer hochprinzipialen Durchlauchtigkeit zu Dänemark und Norwegen, erscheinen, in hohem Grad anziehend. Sie sind einem Werk entnommen, das seinem Titel nach italienische, französische, englische und deutsche Melodien und Arien mit Texten des Sammlers veröffentlichte, so dass vom eigentlich musikalischen Stoff sicher nur wenig sein Eigenthum ist. Es ist aber ein grosses Verdienst, in solcher Weise zu sammeln, und der Autor verräth schon in seiner Auswahl eine für jene Zeit bewundernswürthe Vielseitigkeit und Freiheit.

Liebesvorwurf (Nr. 12) trägt den Typus der besten Art älterer Volkslieder. Die Cantilene, worin der Liebende seine Klagen über die harte Geliebte ausspricht, wird büßig durch schmerzliche Ausrufe unterbrochen, die refrägnant eintreten und sich durch eine originale, abstechende Rhythmik abheben. Das ganze leidet dennoch mit vollster Sicherheit auf ungewohnten Harmonien vor-

über. Nr. 9, nach dem Herausgeber wahrscheinlich polnisch, nimmt durch festen, tanzartigen Rhythmus ebenfalls einen sichern und festen Verlauf und strebt nach nationaler Charakteristik, zu welcher Albert vor künstlerischen Absichten kaum gelangt.

Im schärfsten Contrast steht daneben Nr. 10, eine Weise, deren Heimath man in Italien wird suchen müssen, deren Anfang namentlich ganz unmittelbar an die einschmeichelnde Art der neueren Italiener erinnert. Im weitern Verlauf wird in einer damals beliebten Manier der viertheilige in den dreitheiligen Rhythmus verändert, der letztere aber mit einer Keckheit und Freiheit behandelt, wie man dies nur in nördlichen Volksmelodien wieder findet. Nr. 11 kann dagegen als ein Salonlied der damaligen Zeit gelten, das sich den Albert'schen Versuchen gegenüber wieder durch natürlichen Fluss auszeichnet. Es beginnt, beiläufig bemerkt, mit einer Wendung, die man bei Schubert an der pathetischsten Stelle seines »Doppelgängers« wieder findet.

Von Nauwach ist nur ein Lied mitgetheilt, das wenig hervorstechendes hat.

Der Herr Bearbeiter hat sich über seine Absichten bei dieser Zusammenstellung selbst in der A. M. Ztg. 1865 ausgesprochen. Er will durch sie den Genuss, die praktische Ausführung dieser Lieder ermöglichen und so unmittellbare Theilnahme für sie gewinnen. Er hat sich nur wenige Aenderungen der Melodie erlaubt, auch die Bässe meist unverändert beibehalten, um keine der vorhandenen Eigentümlichkeiten zu verwischen, und nur die Harmonie claviermässig, hin und wieder in freierer Weise mit Benutzung melodischer Motive, ergänzt.

Wir gestehen offen, dass wir eine grössere Freiheit der Behandlung für jenen ausgesprochenen Zweck gebilligt haben würden. Es handelt sich nicht um Meister, bei denen jede Note als unantastbar gelten müsste, die mit dem musikalischen Material schon in voller Freiheit geschaltet hätten. Sie haben manches offenbar nur so geschrieben, weil dies dem schwankenden Stil der Zeit entsprach und weil sie ihre Aufgabe nicht besser zu lösen wussten. So finden sich mitunter Bassgänge, die eine gesunde und volle Harmonie gar nicht zulassen oder geschaubte und gequälte Fortschritte unvermeidlich machen. Dies ist für den historischen Forscher ungemain interessant und belehrend, für den sprachlichen Genuss darum aber nicht weniger störend. Wir bedauern die Gewissenhaftigkeit des Bearbeiters nach dieser Seite um so mehr, als oft die geringfügigsten Aenderungen genügt hätten, die wahre Absicht der Componisten und Sammler, die ihr Ungeschick nur verdunkelt, in das rechte Licht zu stellen. So werden nur vereinzelte Nummern den Ausführenden vollen, ungetrübten Genuss gewähren, wenn sie sich nicht auf eigene Hand zu den erwählten Aenderungen entschliessen wollen. Die interessantesten Lieder sind übrigens auch die zugänglichsten, weil, wie sich von selbst versteht, der natürliche Fluss einer gesunden Melodie am

leichtesten vor harmonischen Missgriffen seit jeher bewahrt hat. Wir empfehlen also trotz dieser Bedenken die Sammlung lebhaft allen denen, die sich für die ältere Lyrik interessieren, denen aber die Originalform zu grosse Schwierigkeiten bei der wirklichen Ausführung bereiten würde, sprechen auch den Wunsch aus, dass die Sammlung erweitert und in freierer Behandlung fortgesetzt werde. Zwischen einer solchen und verwerflichem modernisieren ist die richtige Grenze unseres Erachtens ohne zu grosse Schwierigkeit wohl einzuhalten.

In diesem Sinne wäre die Aufgabe zu fassen, wenn man dem grössern Publicum die ältere volkstümliche Kunst überhaupt wieder zugänglich machen, die unklaren Vorstellungen darüber, die allgemein verbreitet sind, thatsächlich berichtigen wollte. Diplomatisch genaue Abdrücke alter Melodien helfen für solche Zwecke nur wenig, weil der Laie damit sich nicht zu befassen versteht, die alten Notationen überhaupt zweifelhaftester Natur sind. Man kann die so überlieferten Stoffe, freilich in ganz andern Sinn, als jene rumänischen, bis auf einen gewissen Punkt als Rohmaterial betrachten, dem mit möglichster Schonung des wahren Kerns, der Grundform, seine wahre musikalische Gestalt durch künstlerische Bearbeitung erst noch zu gewinnen ist. Männer ersten Rangs müssten an solche schwierige und lohnende Arbeit ihre ganze Kraft setzen, wenn sie genügend bewältigt werden sollte.

Es gelänge dann vielleicht, den Zusammenhang der Gegenwart mit der musikalischen Vergangenheit der Nation wenigstens einigermaassen wieder herzustellen, der fast verloren ist und für den durch die blosser Hinweisung auf die Chorale, als alte Volkslieder nicht allzuviel gewonnen ist.

Die landläufigen Vorstellungen vom deutschen Volksliede sind nämlich höchst einseitige. Abgesehen von einer Anzahl verbreiteter älterer Studenten-, Soldaten- und Trinklieder hat man fast nur noch eine Reihe etwas wechlicher, gefälliger Liebeslieder, die fast alle neueren Datums sind, im Auge, wenn man von unserer volkstümlichen Kunst spricht. Es ist dies aber nur ein geringer Bruchtheil derselben, der sich durch seine Eigentümlichkeiten den Zutritt zu unsern Salons eröffnet hat: er hat schwäbischen Typus und verdankt seine Popularität zum grossen Theil bekannten modernen Künstlern, die überkommene Melodien durch geschickte Bearbeitungen im obigen Sinn in das rechte Licht zu setzen wussten, oder die selbständig mit grosser Gewandtheit auf den angeschlagenen Ton einzugehen verstanden, wie besonders Sicher, dessen Talent nach dieser Seite hin eines der erfreulichsten seit langer Zeit gewesen ist.

Es sind Weisen, wie sie aus jungen Seelen stammen, denen durch die Liebe mit einem Male alle Lust und aller Schmerz des Daseins aufgeht, und sie heimeln alle Hörer an, weil jede nicht ganz verkommene Seele ein Spiegelbild des eigenen werdens, der eigenen Blüthe darin wiederfindet. Die süsse Melancholie solcher Ausbrüche fri-

scher Empfindung erfüllt Lieder aller Völker, die Deutschen dürfen aber doch als die eigentlichen Virtuosen in dieser Richtung gelten. Die Stüdlander zeigen auch solchen Stoffen gegenüber capriciöses, übermüthiges, hastiges Wesen, etwas von toller Laune, die Franzosen suchen nach Pointen und kommen über parlante Formen nur selten hinaus, die Nordländer bleiben immer unter dem Bann einer überwältigenden, alle Eindrücke beherrschenden Natur und zeigen nur ernste, feierliche Mienen. Die Deutschen treffen jenen ausgleichenden Ton am sichersten und wissen ihn in vollster Reinheit festzuhalten, ihm hin und wieder auch einen schalkhaften Anflug zu verleihen, der den innigen Grundcharakter nicht aufhebt und sich mit den melancholischsten Wendungen zu vertragen weiss. Das jetzt populäre deutsche Lied stammt aus Mittelgebirgsländern mit ihrem ansprechenden Wechsel von Berg und Thal, Wald und Wiese, es spiegelt in seiner Weise diesen landschaftlichen Charakter.

Man muss sich aber doch hüten, in dieser ansprechenden Art das deutsche Wesen erschöpft sehen zu wollen. Wer sich das Bild ergänzen will, wird daher auf die älteren Traditionen zurückgehen müssen. Statt dessen liebt man es, die Gegensätze, die man bei uns selbst reichlich und charakteristisch finden könnte, im Auslande zu suchen, wo sie allerdings drastisch genug zu finden sind, wo der Sammler aber auf noch unzuverlässigere Ueberlieferungen sich angewiesen sieht, als sie uns für die eigene Vergangenheit zu Gebote stehen.

Dies führt uns auf eine weitere

Sammlung von deutschen, schwedischen, bretonischen, portugiesischen, ungarischen und andern Nationalmelodien für Clavier bearbeitet von Carl Israel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 Hefte à 25 Ngr.

Dieselbe trägt den Charakter der eigentlichen Liebhaberei für das volkstümliche. Der Sammler hat sich nach den verschiedensten Seiten hin gewendet, überall ihn ansprechendes gefunden und es sich ganz nach seinem Sinn zurechtgelegt. Er hat eine sehr wesentliche Eigenschaft für Unternehmungen solcher Art, die volle Freude an harmlosen und unscheinbaren, die Fähigkeit, in den einfachsten Wendungen zu schweigen, sich in den verbrauchtsten Harmonien mit voller Lust zu ergeben. Er hat hierin etwas von den meisten seiner technisch gebildeten Zeitgenossen voraus, die mit ihrer Künstlerwürde den Geschmack an so einfacher Kost schwerlich vereinbaren könnten. Aber gerade die Volksmusik zeigt uns am besten, wie aus dem scheinbaren nichts, dem längst verbrauchten, immerhin nichts funkelnelneues, aber doch durch eigenthümliche Accente anziehendes und fesselndes zu machen ist. Die grössten Meister haben von ihr zu lernen gewusst, freilich in ihrer Weise, und gerade hierin wird schliesslich der Grund liegen, dass wir auch bei ihnen, soweit sie von der Popularität jener Anfänge entfernt sind, uns heimisch fühlen.

Bezüglich der aufgenommenen deutschen Volkslieder ist der Sammler dieser Vorliebe und jener gangbaren Vorstellung in fast bedenklcher Weise gefolgt. Er bringt fast nur Tanz- und Jodelmelodien und lässt uns unter den übrigen Nationen doch gar zu harmlos, nach der Art eines Hirtenvölkchens auftreten. Doch hat er seine Wahl durchweg mit dilettantischer Freiheit ganz nach seinem Geschmack getroffen und ist offenbar gar nicht darauf ausgegangen, überall charakteristische Gegensätze einander gegenüberstellen oder diese gar irgendwie erschöpfen zu wollen. In diesem Sinn hat er auch gar keine Auskunft über seine Quellen gegeben: er beansprucht, dass von ihm alles auf Treu' und Glauben hingenommen werde, was nicht wohl durchweg thunlich scheint. Es gehört z. B. doch mehr Harmlosigkeit dazu, als wir besitzen, Nr. 20 im 2. Hefte als portugiesische Nationalmelodie, oder überhaupt als Nationalmelodie, gelten zu lassen: das ganze trägt so unzweifelhaft den Typus eines Clavierlieds aus dem Ende vorigen oder Anfang dieses Jahrhunderts, wo man es liebte, die schwächsten Manieren der Oper auf den Liederstil zu übertragen, dass man sich über diesen Ursprung gar nicht täuschen kann. Dem Sammler mag das Stückchen immerhin mit einem Umweg über Portugal zugeflogen sein, es kann einem aber auch in der Fremde passiren, gute Landsleute zu verkennen, wenn man seine Augen nicht kritisch offen hält.

Wir wollen unsern weitem Zweifeln hier nicht Worte geben und nur noch anerkennen, dass der vom Bearbeiter gewählte Claviersatz sich in erfreulicher Weise wohlklingend erweist und wesentlich in der schlichten Art gehalten ist, welche dem Material, um das es sich handelt, am besten entspricht. An einzelnen Stellen bieten solche Melodien durch eigenthümliche Wendungen dem Bearbeiter freilich die absonderlichsten Schwierigkeiten, denen vollständig nur durch die feinste Harmonisirung gerecht zu werden ist. Hier hat sich die Kraft des Sammlers nicht immer als eine genügende erwiesen: es setzt aber auch die grösste Beherrschung der Mittel voraus, der naturwüchsigen Freiheit solcher Gebilde überall zu dem vollen, in sich vollständig abgerundeten und doch leicht anschliessenden harmonischen Gewande zu verhelfen.

(Schluss folgt.)

Zwei Ereignisse im Leipziger Musikleben.

S. Bach's H moll-Messe. Mozart's Così fan tutte.

S. B. Jemand, den wir sehr gut kannten, pflegte zu sagen, man müsse sich späten, das Meer und die Alpen zu sehen; denn man könnte nicht wissen, wann man von dieser Erde abgerufen werde, und dann würde es schwer halten, sich darüber zu rechtfertigen, dass man Gottes erbarmendste Wunder keines Blicks gewürdigt!

Ähnlich ergeht es dem Musiker mit den grossen Meisterwerken, die er gern alle gehört hätte, bevor er von dannen geht. Freilich ist nicht jedem vergönnt, grosse Reisen zu machen, sei es um in die Alpen zu gehen, oder über's Meer

zu fahren, oder um grosse Musikwerke durch Aufführungen kennen zu lernen! Was den Schreiber dieser Zeilen betrifft, so waren seit Jahren seine Wünsche hauptsächlich und zunächst auf folgende Werke gerichtet: H moll-Messe und Weihnachts-Oratorium von Bach; Saul, Samson, Josua von Händel; Alceste, Armide und Orpheus von Gluck (auf der Bühne); Idomeneo und Così fan tutte von Mozart. Zwei von den genannten Werken sind denn endlich auch in der vorigen Woche an unserm Ohr vorübergerauscht, freilich flüchtig genug, das Bach'sche vielleicht, um es sobald nicht wieder zu hören (wenn nicht, was wir hoffen, Herr Riedel sich zu einer baldigen Wiederholung entschliesst), das Mozartsche in allerdings günstigerer Weise, da eine Oper, einmal einstudirt, doch nicht so leicht wieder weggelegt wird, sie müsste denn ganz miserabel sein, wovon bei Così fan tutte das reine Gegentheil der Fall.*)

Die H moll-Messe also wurde vom Riedel'schen Verein am 22. März nach einer Pause von etwa 5 Jahren (wo wir noch nicht in Leipzig waren) wieder in der Thomaskirche aufgeführt; zwar nicht ganz, doch mit Hinweglassung bloss einzelner Nummern, nämlich: des zweiten *Kyrie*, des *Laudamus* und *Glorias*, des *Osanna* und *Benedictus*. Wenn man bedenkt, dass trotzdem die Aufführung 2 1/2 Stunde in Anspruch nahm, und dass unsere Sänger einerseits durch einen bösrartigen Nachwinter Lust declinirt waren, andererseits aber mindestens durch Schnupfen, Husten und anstrengende Proben sehr gelitten haben mochten, so wird man Herrn Riedel über diese Auslassungen keinen Process machen wollen, dagegen den Wunsch aussprechen dürfen, dass die ausgelassenen Stücke bei einer andern Gelegenheit nachgeholt werden möchten (wie wir denn auch Herrn Riedel ein grosses Verdienst vindiciren würden, wenn er einmal die Matthäus-Passion mit seinem Verein auführte, vielleicht jeden Theil besonders, aber vollständig, mit allen Arien u. s. w.).

Im allgemeinen haben wir den grössten Eindruck durch die Chöre dieses Werks empfangen, die von einer Grossartigkeit der Wirkung sind, wie man sie, selbst wenn man die Partitur kennt und anderes von Bach gehört hat, kaum erwartet hätte. So gleich das erste *Kyrie*, mit seinem weitgespannten, in fast Schumann'schen Intervallen sich bewegenden und mit grossartiger Consequent im funfstimmigen fugirten Satz durchgeführten Thema. Dann aber das *Credo*, gleich zu Anfang und im *Et incarnatus* und *Crucifixus*, noch mehr aber gegen den Schluss, mit dem sich immer überbietenden Steigerungen des Ausdrucks, den grossartigen Accordfolgen u. s. w. in *«specto resurrectionem mortuorum et vitam venturi»*, wobei dem staunenden Hörer, ähnlich wie im *«Israël»* bei dem Chor *«Das hören die Völker, schier der Athem vergeht! Gefielen uns andere Chorsätze weniger, wie das *Et reurrxit, Sanctus und Pleni*, so mochten daran Herrn Riedel's allzu langsame Tempi schuld gewesen sein, die vielleicht den Schwierigkeiten des Werks gegenüber gerathen schienen, der Sache aber von vornherein einen unmusikalischen Charakter aufprägten — da einmal Bach's gehäufte Durchgänge durch entsprechende Bewegung unterschieden als solche erscheinen müssen, wenn der Klang nicht an's barbarische streifen soll, und zweitens die durch langsames Tempo entstehende Betonung jeden Takttheils den Rhythmus aufhebt. — Am wenigsten Eindruck, ja zuweilen einen ungünstigen, machten uns die Soli, wegen der Ueberfüllung mit Instrumentaler Polyphonie, die nicht, wie in der Matthäus-Passion, durch im höchsten Grad warme Melodik der Solostimmen aufgewogen wird. Freilich eignen sich die Textesworte der Messe von vornherein nicht recht zur Compo-*

* Così fan tutte, bereits am 25. März bei übervollem Hause wiederholt, scheint sich in Leipzig zur «Zug-Oper» zu gestalten.

sition für Sologesang, weil sie, abgesehen von dem Mangel alles subjectiven Inhalts, schon durch den fehlenden Versbau zu eigentlicher Lyrik keinen Stoff hergeben. Nothwendig schien diese Soli Bach wohl nur aus dem äusseren Grunde, weil ein Chor nicht beständig und durch drei Stunden singen kann, und andererseits auch das Ohr des Hörers Ruhepunkte und Abwechslung fordert; desto mehr hätte freilich auch die Polyphonie beschränkt werden müssen; aber diese war nun einmal die Ausdrucksweise der Zeit und der Schule Bach's, die man, wohl oder übel, mit der Emanation des colossalen Musikgenies in Kauf nehmen muss.

Zur Ausführung merken wir vorerst, dass die Orgel in Mitwirkung gezogen war, und dass ferner von einer ungenannten Hand an manchen Stellen Bach's Bezifferung im Orchester durch Celli und andere Instrumente ausgeführt schien. Mit diesem Vorgehen principiell einverstanden, erschien uns jene Ausführung oder Ausfüllung doch manchmal zu dick, manchmal nicht deutlich genug; wir müssten die vorgelegene Partitur zur Hand haben, um näheres sagen zu können. Die Gesangs-Soll befanden sich in den Händen der Frau Dr. Reclam, die ihre Tüchtigkeit im Kirchengesang immer noch bewährte; der Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, die wohl durch Indisposition verhindert war ihre Mittel vollständig glücklich zu verwenden; des Hrn. Schild, der ebenfalls stimmlich nicht ganz disponirt schien, auch vielleicht sich wegen der Tags darauf zu gebenden Oper schon musste; endlich des Hrn. Richter, dessen ausgiebige und wohlklingende Stimme der schweren Partie sehr zu statzen kam. Die Chöre sangen mit Frische, rein und exact. Das (Gewandhaus-)Orchester hat sein bestes, namentlich bewunderten wir die Trompeten und das Hornsolo (im *Quoniam*). Die Orgel war in den Händen des Hrn. Thomas sicher aufgehoben, der nur leider von seinen füssigen Manual-Registern nicht lassen kann, die, unter die Contrabässe hinabsteigend, oft eine verkehrte Wirkung hervorbringen.

Machen wir jetzt, den Thatsachen folgend, den immerhin etwas starken Sprung von Bach'scher Kirchenmusik zu einer komischen, ja mitunter burlesken Oper, so thun wir ihn doch mit dem tröstlichen Bewusstsein, dass wir trotzdem das Gebiet der Kunst im eminenten Sinne nicht verlassen, — dafür bürgt auch schon der Name Mozart, besonders wenn wir ihm auf dem Gebiet der Oper begegnen. Così fan tutte war in Leipzig seit dem Jahre 1852 nicht gegeben worden; wir rechnen es der Direction hoch an, dass sie erstens, ein bestehendes, beinahe unbegreifliches Vorurtheil gegen diese Oper unberücksichtigt lassend, die Oper noch im letzten Stadium ihrer gegenwärtigen Wirksamkeit zur Aufführung brachte (zum Vortheil des Theater-Pensionsfonds), und dass sie dies zweitens in so würdiger Weise that, wovon ein gut Theil des Verdienstes freilich auch unserm trefflichen Capellmeister, Herrn Gust. Schmidt, und den Darstellern zukommt.

Von der Oper viel zu sagen, scheint uns überflüssig. Was könnten wir darüber aussprechen, „das nicht in jedem Betracht besser und vollständiger schon von Otto Jah n in seinem „Mozart“ gesagt wäre? Nur das eine wollen wir hier aussprechen, dass, wenn da Ponte's Così fan tutte einer tiefer in die Motive des Textes eindringenden kritischen Analyse vielfach nicht Stand halten kann, doch die lebendige Darstellung geeignet ist, die Inconvenienzen und sittlich bedenklichen Seiten des Libretto eher zu mildern und vergessen zu machen als schärfer zu beleuchten. Man darf eben in der Comédie von vorweg nicht mit der Lupe und streng sittlichen Analyse kommen, sonst werden die Kunstwerke dieses Genres aus ihrer Sphäre gehoben und in falsche oder verkehrte Beleuchtung gestellt. Die beiden Mädchen in Così fan tutte sind eben keine deutsche, in

strengen Grundsätzen erzogene Mädchen, sondern leichtbige, gutmüthige, aber ein bisschen leichtsinnige und sinnliche Geschöpfe, die überdies auf eine arge Probe gestellt werden. Welches Mädchen, von dieser hier gekennzeichneten Art, würde den vereinigten Angriffen der süßen Schmeichelei, der ausgekosteten Intrigue, der Mittel des Schreckens, der Ueberaschung u. s. w., wie sie hier durch Alfonso in Scene gesetzt werden, auf die Dauer widerstehen? Verlorend wirkt eigentlich nur die Kürze der Zeit, in der das alles bis zum Eocontract durchgesetzt wird; Alfonso hätte etwas längern Termin ansetzen, noch weitere Zwischenfälle herbeiführen können, z. B. falsche Nachrichten über Schicksale der Liebhaber im Kriege u. s. w. Auf der Bühne müssen indess auch solche allzu rasche Entwicklungen hingemommen werden. Da ferner der Zuhörer weiss und sieht, dass die vermutheten Liebhaber die eigentlichen Verlobten selber sind, so wird seine Beruhigung über den möglichen stillen bedenklichen Ausgang keine zu grosse werden, das ganze spielt sich als ein lustiger, etwas gewagter Scherz ab, der uns in dieser Region der *opéra buffa* ebensowenig verletzt, als es die Vorgänge im Figaro thun. Viel bedenklicher gestalten sich solche Leichtfertigkeiten in Opern, wo es sich um tragische Stoffe handelt, wie z. B. wenn in Langert's „Des Sängers Fluch“ die junge Königin so gleich mit dem Sänger in einen förmlichen Liebesband verwickelt ist u. dgl. — Was die Musik betrifft, so verweisen wir einfach auf Jah n; man kann nicht feinsinniger die Schönheiten entdecken und darstellen als er es gethan hat. Wir sagen nur soviel, dass uns die Frische und Lebendigkeit, die Wärme und Gluth, die Charakteristik und das, wo irgend passend hervortretende, feine und tiefe Gefühl, namentlich in den Rollen der beiden Mädchen, von der Bühne herab förmlich elektrisirt haben. Aber freilich gewinnt die im Clavierauszug wenig bedeutend aussehende Musik erst im Theater durch Klang und Darstellung den rechten Saft, man erstaunt über die Wirkung so einfacher Mittel und merkt dann erst die Feinheit, mit welcher Mozart alles künstlerisch gestaltet hat. Così fan tutte kann neben Figaro's Hochzeit unbedenklich als Muster einer komischen Oper aufgestellt werden.

Die Oper wurde nach der neuen Eduard Devrient'schen Bearbeitung (mit den von Kalliwoda arrangirten Recitativen) gegeben, deren Vorzug bekanntlich darin besteht, durch eine kleine Wendung die Ehre der Mädchen gerettet zu haben, dabei aber sonst dem Original vollständig treu geblieben zu sein;* auch die Uebersetzung des italienischen Originaltextes ist weit besser als die früheren Lesarten, namentlich treuer. Durch die Beibehaltung der Recitative ist der gewöhnlich so albern erscheinende Dialog beseitigt, das ganze bleibt in der Sphäre der Musik, die das poetisch-bedenkliche des Ausdrucks anfehrt.

Die Darstellung auf unserm Stadttheater war eine überraschend gelungene, offenbar sehr fleissig vorbereitete. Nicht nur klappte alles schon in der ersten Vorstellung recht lebendig und frisch in einander, auch die Einzelleistungen, die Inszenierung und Ausstattung können als sehr gelungen und erfreulich bezeichnet werden. Die Besetzung war folgende: Leonore (urspr. Fiordiligi) Frau Dumont, Dorabella Frä. Blaczek, Ferrando Herr Schild, Guglielmo Herr Thelen, Alfonso Herr Becker, Despina Frau Deez. Wenn auch im Spiel manches zu wünschen übrig blieb, so muss man doch stimmlich genannenen zum Ruhm nachsagen, dass sie das möglichste thaten, um den Anforderungen an die Darstellung einer Mozart'schen Buffo-Oper gerecht zu werden; Frau Deez entwickelte im Spiel und Gesang die meiste Laune, die Damen Dumont und Blaczek wurden den verschiedenen Seiten des Wesens jener

* Freilich hat dann der Titel „Così fan tutte“ („So machen's alle Mädchen“) keinen Sinn mehr.

*) IV, 498 ff.

Mädchen in überraschender Weise gerecht; die Herren Schild und Thelen, wenn auch im Spiel strengen Anforderungen noch nicht ganz genügend, leisteten im gesanglichen Theil das Beste; Herr Becker schien uns mehr den allgemeinen Buffo-Charakter als den besondern des kalten Hagestolz darzustellen, so charakterlos verdienstlich; das Orchester, von Herrn Schmidt fest zusammengehalten, entwickelte alle seine bekannten Vorzüge, und der Chor konnte ebenfalls genügen — nur in der Scene mit der Musik hinter der Bühne kamen bei der ersten Vorstellung erhebliche Schwankungen vor.

Wir schliessen mit dem besten Dank für diese Gabe und können daran nur den Wunsch knüpfen, dass im neuen Theater derselbe Kunstgeist walten möge; direct gesprochen, dass Director Witte und Capellmeister Schmidt uns erhalten bleiben möchten — beide haben sich um unsere Oper sehr verdient gemacht.

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Chor-Compositionen.

a) Für gemischten Chor.

Richard Hol. Der blinde König (Ballade von L. Uhland) für Soli, Chor und Orchester. Op. 49. (Amsterdam, Rootaan.)

Diese Composition tritt, so viel wir aus dem uns vorliegenden Clavier-Auszug erschliessen können, mit ziemlichen Ansprüchen auf in sieben Nummern hiesel sie ein Tongedächtnis, das, mit allen Mitteln der Orchester-Effekte ausgestattet, einen Concerttheil auszufüllen beabsichtigt. Diese Eigenschaften machen eine genauere Einsicht in die Absichten und Hülfsmittel des Componisten nöthig und erheischen also eine eingehendere Besprechung in der Kritik-Receptionen. Hier sei nur so viel gesagt, dass der musikalische Inhalt sich dem Text vollständig unterordnet, dass also ein Musikwerk, das vor allem musikalisch sein will, nicht vorliegt.

Carl Greith. *Sub humo praesidium. Pater noster. Miserere. Veni sponsa Christi.* Vier Kirchenstücke für Chor und Solostimmen mit Orgelbegleitung. (München, Aibl.)

Offenbar ernst gemeinte katholische Kirchenmusik, die ebenfalls eine eingehende Anzeile verdient und erheischt. Der Stil kann als „edeli modern“ bezeichnet werden, insofern es dem Componisten nicht darum zu thun scheint, eine grosse Herrschaft über die Polyphonie darzulegen, andererseits aber eine bis sinnlich gefällige Haltung auch nicht vorliegt.

O. Kuntze. Leicht ausführbare Motette. Op. 109, Heft 1. (Acherriesen 1866, Schnock.)

Das vorliegende Heft enthält 10 kurze Motetten für gemischten Chor, grossentheils Psalmenverarbeitungen, im Rolle-Schicht-Stil, die keine besondere Ansprüche als Kunstwerke erheben, sondern sich dem Bedürfnis nach leicht ausführbaren Chorgesängen für Reichschulen, Gymnasien und Gesang-Vereine abheilen wollen. Wir können bestätigen, dass der Satz ziemlich rein und wohlklingend ist und im allgemeinen den Textworten entspricht; mehr wird man nach der angekündigten Absicht weder fordern noch erwarten dürfen.

Dr. Emil Naumann, kgl. Hof-Kirchen-Musik-Director, dankend Jubel-Cantate zur Feier des Sieges Preussens im Jahr 1866 nach Worten des 91. und 92. Psalms, für den kgl. Domchor und alle Kirchen-Chöre Preussens compouirt und Sr. Majestät König Wilhelm von Preussen, dem arthabenen Sieger von Königgrätz, ehrenrührend vorgeeignet. Op. 36. (Berlin, Bote und Beck.)

Eine für 6stimmigen Chor angelegte Composition von ziemlicher Länge. Wir liebten eigentlich politische Tendenz-Compositionen nicht — dieselben sind in der Regel von einem gewissen Geistescharakter nicht freizusprechen — nehmen aber an, dass der Componist durch seine Stellung genöthigt sein konnte, zur gegebenen Zeit seine Kunst in den Dienst der Politik und herrschenden Stimmung zu stellen. Was das Stück als Composition herrschend ist, darüber muss eine „Reception-Auskunft“ geben.

Wilhelm Hirsch. Sechs Chorlieder. Op. 7. (in Commission bei E. Lambeck in Thorn.)

Der Name des Componisten ist uns neu, die opera 1—6 kennen wir nicht. Aus den vorliegenden Liedern glauben wir überhaupt, poetisch feinfühndes, technisch gescheitertes Talent zu erkennen. Die behandelte Texte sind folgende: »Mein Liebchen von

Burns, »Morgen will er weiter geh'n von A. Becker, »Es war im Mai von H. Fritsche, »Laidenroslein von Goethe, »Geh' zur Ruh' von M. Pilgram-Diehl, »Heimkehr von H. Wagner. Am Schluss von Nr. 7 wäre das querständliche *e* im Sopran (gegen das vorbegriffene *e* des Alt) besser vermieden und *e* gesetzt worden. Das Tenor-*e* in Nr. 4 ist wohl so zu verstehen, dass die Tenorstimme die Hauptstimme ist, oder soll wirklich das ganze Stück (3 Verse) von einem Solo-Tenor gegen den ganzen Chor gesungen werden? Das letztere scheint uns unwahrscheinlich und unpraktisch.

W. Grimm. Chorlieder, 3 Hefte. (Schaffhausen, Brodtmann.)

Heft 1 enthält: »Reiselied von Eichendorff, »Die Morgenstunde von H. Lingg, »Asterbede von ? — Das zweite Heft: »Der Seemorgen von Lenau, »Besuch bei Eichendorff, »Finsternis von ? — Diese Chorlieder bieten nichts besonders interessantes, die Stimmen laufen fast durchaus rhythmisch parallel (wovon Nr. 1 des 2. Hefts ausgenommen ist), die Harmonik ist mitlender ungeschickt, namentlich die Bassführung, der Verfasser, der vielleicht die besten Intentionen hat, musste noch tüchtige contrapunktische Studien machen.

Berichte.

Bremen. ~ Im sechsten und achten Privatconcert hatten wir hier den grossen Genuss, Frau Amalia Joachim singen zu hören. Der vollendet schöne Gesang der hochbegabten Frau wird gewiss allen als eine der schönsten Erinnerungen des Winters im Gedächtnis bleiben. Im sechsten Concert sang Fr. Emilie Wagner aus Carlsruhe und wusste mit ihrer schönen und gleichmässig ausgebildeten Stimme einen sehr vortheilhaften Eindruck hervorbringen. Als besonders gelungene Leistung ist: Scene und Arie »Ocen, du Ungeheuer aus Oberon von Weber zu nennen. Herr Rudolph Niemann aus Hamburg spielte an diesem Abend Clavier (Concert von Chopin in E-moll und Variationen von Beethoven Op. 34) und zeichnete sich eine sehr bedeutende Technik. Durch geistige Beibehaltung zeichneten sich diese Vorträge weniger aus. Herr Niemann wurde übrigens bei seinem ersten Erscheinen vor dem Publicum mit Auszeichnung behandelt. Es wurde nämlich die hier üblich gewordene Unsitte, jeden auftretenden, auch wenn er ganz unbekannt ist, mit einer, wenn auch ganz kleinen Beifallsclasse zu empfangen — was den betreffenden leicht in Verlegenheit bringen kann — bei ihm nicht ausübte. Im siebenten Concert erwieit Herr Jakobson für seine sehr gut gelungenen Violinvorträge viel Beifall. Der Vortrag eines Concerts (E-moll) von Rode war wohl die beste Leistung und verdient in jeder Hinsicht das Prädicat meisterhaft. Im achten Concert spielte Herr Alfred Jaell mit einem aus süsserster gebrachtem Aplohm und wirkte formlich prickelnd auf das Publicum, welches ihn mit Beifall überschüttete. Herr Jaell hatte ein Concert von Hiller (Fis-moll), Herzese von Chopin und, nach dem Programm Faust-walzer von Jaell zum Vortrag gewählt. Von den Orchesterstücken, welche diese Concerte brachten, sind besonders zu erwähnen: Overture zu Hamlet von Gade, Symphonie von Schumann (Nr. 2 Es-dur) und Symphonie von Volkmann (D-moll). Stämmliche Werke wären hier schon vorgeführt worden. Die Overture von Gade scheint den Geschmack unseres Publicums zu sagen. Die Symphonie von Schumann hat hier leider noch keinen Boden gewonnen. Die Ausführung war gut, mit Ausnahme des vierten Satzes, in welchem sehr bedeutende Störungen vorkamen. Die Symphonie von Volkmann wurde sehr mangelhaft wiedergegeben und hatte wohl mit in Folge davon ein Schicksal zu erleiden, vor welchem wir jedes anständige Kantatenwerk gern bewahrt wissen möchten. Bei der ersten Aufführung hatte die Symphonie gefehlt.

Das erste Concert vom Besten der Musiker-Wittwen- und Unterstützungs-Casse brachte u. a. Trielconcert in D-moll von S. Bach für drei Flöten mit Orchesterbegleitung, vortragen von den Herren Streifler, Graue und Rakemann. Die Herren producierten ein ganz vortheilhaftes Zusammenspiel. Der Vortrag gab überhaupt Zeugnis von grosser Sorgfalt bei der Vorbereitung, und es wird gewiss für alle, die den Vater Bach mehr als dem Namen nach kennen, von grossem Interesse gewesen sein, dieses Werk, welches hier noch nicht gehört war, auf diese Weise kennen zu lernen. Die Orchesterbegleitung liess zuweilen die nöthige Discretion vermissen. Eine gekürzte Preiscomposition von Wullner (wir wissen dies zufällig, denn auf dem Programm hatte man nicht für nöthig gefunden, den Namen des preisgekrönten zu nennen) Heinrich der Finkler, für Soli, Männerchor und Orchester, die Chöre von Mitgliedern der Bremer Liedertafel, die Soli von Herrn Griebel (vom hiesigen Theater) und Mitglieder der Liedertafel vortragen, wurde, trotz der bedeutenden Anforderungen, welche diese Composition an die auszuführenden macht, recht gut wiedergegeben und hatte einen nennenswerthen Erfolg. Frau Mayr-Göhrich erfreute das Publicum durch ihren Vortrag einer Arie aus der Schöpfung von Haydn, eines Liedes

von Reinharder (Gruss aus der Ferne), welches reizend wirkte, und von Fr. Schubert «Das Heidenröseln».

Der Gesangverein, unter Leitung des Herrn Engel, brachte in einer Solpöe, welche ein sehr sorgfältig angelegtes Programm aufzuweisen hatte, «Rinaldo Schwannwiedel», Ballade für Bassolo, Chor, Pienoforte und Horn, von Ludw. Meinerdo zu Gehör. Die Ausführung war sehr brav. Das Werk hatte einen verhältnismässigen Erfolg, und ist als anständig zu bezeichnen. «Die Pflicht der heiligen Familie» von G. Schuberth, von Max Bruch, wurde von dem Verein schon einmal aufgeführt, doch, wenn wir uns recht erinnern, ohne Orchester. Der diesmalige Eindruck war jedenfalls ein günstiger, nur schien aus der Schauschöpfung im Verhältnis zu dem ganzen Werk zu lang zu sein. «Märchen» für vier Frauenstimmen (kleiner Chor) von Möhring, eine ansprechende, für die Stimmen sehr wirkungsvoll gesetzte Composition, wurde ganz vorzüglich gesungen und auf Verlangen wiederholt.

Herr Julius Cebisins gab unter Mitwirkung des Instrumentalvereins, dessen Dirigent er ist, und seiner beiden Söhne, der Herren Julius Cebisins, Kemmermikus aus Stuttgart, und Arno Cebisins, ein Concert, welches sich eines zahlreichen Publicums zu erfreuen hatte. Der Instrumentalverein, eine Gesellschaft junger Dilettanten, welche mit grossem Eifer des Einstudiren guter Orchesterstücke betreiben, ist als vortreffliches Bildungsmittel für die Mitglieder desselben jedenfalls von grossem Nutzen, und wir wünschen demselben von Herzen ein immer wachsendes Gedeihen. An diesem Abend wirkten viele Musiker von Fach mit, weshalb wir über die Leistungen des Vereins nicht arbelnen können. Herr Julius Cebisins jun. (Cellist), welcher sich hier schon früher öffentlich hören liess, hat durch ganz bedeutende Fortschritte überrascht. Die Vortragweise desselben zeigte sich überall geschmackvoll und wirkte auf die Zuhörer sehr anregend. In den Fassungen vermissten wir zuweilen die süsserste Reinheit, doch hatte sich der junge Künstler in dieser Hinsicht auch recht viel zugemüht. Herr Arno Cebisins, ein angehender Sänger mit einer hoben Baritonstimme, welche einen recht angenehmen Klang hat, in der Tiefe aber etwas schwach ist, hatte sich Aufgaben gestellt, denen er nicht gewachsen ist. Wir haben in Folge dessen etwa ein unvollkommenes Begriff von der Leistungsfähigkeit desselben erhalten.

Nachschrift. Max Bruch hat hier Triumphe gefeiert. In einem Concert der vereinigten Männergesangsvereine: Neue Liedertafel und Lehrer-Liedertafel, kamen, von ihm selbst dirigirt, zwei Werke: Römischer Triumphzug für Männerchor und Orchester, und «Salamis», Siegesgesang der Griechen, für Männerchor, Solostimmen und Orchester — die Texte für beide Compositionen von Hermann Lingg — zur Aufführung. Im neuesten Privatconcert: «Schön Ellen», Ballade von Gebel, für Sopran- und Bariton-Solo, Chor und Orchester (neu, Manuscript). Max Bruch hat hier im vergangenen Jahr, wo seine Musik zur Frühjahrszeit, unter seiner Direction, aufgeführt wurde, einen ganz aussergewöhnlichen Erfolg erlebt, und es war zu erwarten, dass ihm ein sehr warmer Empfang zu Theil werden würde. Andersseits hatte er sich selbst dadurch einen schweren Stand bereitet, denn es ist, bei den beschränkten Mitteln, welche der Männergesang bietet, gewiss nicht leicht, einem so wirkungsvollen Werke, wie die Frühjahrszeit ist, ähnliche Nachfolger an die Seite zu stellen. Auch fehlt in den Werken, welche diesmal aufgeführt wurden, das weibliche Element, welches, durch Iteberg vertreten, in der Frühjahrszeit einen so schönen Contrast hervorbringt. Die grosse Wirkung, welche auch diese Werke erzielen, zeigt vor allen Dingen, dass Max Bruch seinen anzunehmenden Verstand, die bei den Zuhörern gleich Widarklang finden, den Rapport zwischen Musiker und Publicum ohne weiteres herstellen. Die Welt hält sich der Componist vollständig frei von laudativen Phrasen und ohne gerade ganz neue Bahnen zu verlassen, hat doch alles ein eigenenthümliches Gepräge. Das schwungvolle und frische, was diese Musik besonders auszeichnet, erinnert uns, ohne einen Widerspruch zuzulassen, an G. W. Weber. Der Römische Triumphzug hat etwas wuchtiges, charakteristisch für den Römerstolz, ist marschartig gehalten, koapp in der Form, die Instrumentierung sehr drohend. In dem Vorspiel zu dem Siegesgesang der Griechen spielen die Flöten (spartanisch) eine Hauptrolle. Die Musik ist sinnlicher, gefälliger, im Colorit mehr Abwechslung bietend. Während der Triumphzug der Römer mehr imponirt, ermunthet der der Griechen mehr, an der Freude theilzunehmen. Am besten von allen hat uns «Schön Ellen» gefallen. Es ist hier weder der Platz, auf einzelne Schönheiten des Werks einzugehen, noch halten wir uns dazu genügend instruirte, da wir dasselbe wohl einmal gehört, jedoch nicht gesehen haben. Wir wollen uns deshalb damit begnügen, auszusprechen, dass wir diese Composition nach dieser immerhin oberflächlichen Bekanntschaft für ein Werk halten, welches aussieht, hat, grosse Erhebungen in der musikalischen Welt zu machen. Bruch hat hier eine Steigerung zu Stande gebracht, wie sie wir-

kungsvoller nicht zu denken ist. Die Charakteristik einzelner Momente ist vortrefflich gelungen. Die Wirkung des Eindruck, vollkommen wahr und unmittelbar empfunden zu sein. Die Wirkung war zündend. Durch die nunmehr bekannt gewordenen Werke hat Bruch bewiesen, dass er mit einer sehr glücklichen Erfindungsgabe ausgestattet ist. Zu gleicher Zeit beherrscht er die zu Gebote stehenden Mittel vollkommen — heuzt sie jedoch auch bis zum äussersten. Eine Schärfe, welche er ist beim Experiment angekommen. Schön ist «Salamis», welches, wenn es Solostimmen drauff besetzt, bis zum hohen c schreitet, ist dadurch ein Effect entstanden, den wir in Brucher Musik nicht erwartet hatten. Es wäre sehr zu bedauern, wenn sich dieses Talent durch frühzeitige Erfolge der Menge gegenüber auf Kosten des reinen Geschmacks zu Concessionen verliessen. Wir hoffen und wünschen, dass uns das Interesse, welches wir unwillkürlich für das Talent des Componisten fühlten, so häufiglich bei werden lassen, und die Zukunft lehren wird, dass unsere Befürchtung überflüssig war.

In dem Concert der vereinigten Männergesangsvereine kamen auch zwei Preiscompositionen: Vellede, Gedicht von G. Plarrins, für Männerchor, Soli und Orchester componirt von Joh. Brambach, und «Gott schirme dich mein Vaterland», Festgesang für Männerchor und Orchester componirt von A. Zedler zu Gehör, welche jedoch diesmal den Preis nicht davontrugen. Die Composition von Brambach erhebt sich nicht über das Niveau des gewöhnlichen, bringt jedoch anständige Musik. Der Festgesang von Zedler führt in eine Festhalle, wo auch für das nötige Getränk gesorgt ist. — In dem neunten Privatconcert sang Fri. Hedwig Scheuerlein aus Leipzig die Scene und Arie «Ah perfido» von Beethoven, wozu die Mittel derselben nicht entsprachen, Ingeborg's Klage eine Frühling von Bruch dagegen mit schönem Ausdruck und die Partie der Schön Ellen in dem gleichnamigen Werk von Bruch sehr wirkungsvoll. Des Baritonstimmer durch einen hiesigen Dilettanten sehr würdig vertreten. Die Frühlingsofenschaft von Gede kam in diesem Concert auch zur Aufführung. Die Singacademie, welche die Chöre organisirte, hielt sich in diesem Abend sehr brav.

Leipzig. Die Enterte gab am 26. März zur Feier des Sterbetages Beethoven's und als Benefiz ihrer Capellmeister, Herrn v. Bernuth, ein Extra-Concert, in welchem zwei grosse Werke, Cherubini's C-moll-Requiem und Beethoven's C-moll-Symphonie in allgemein befriedigender Weise aufgeführt wurden. Möglicherweise war dies Concert zugleich eine Art von Abschiedsfest, da die Enterte stark in Gefahr steht, ihren bisherigen verdienten Capellmeister an Hamburg zu verlieren, wobei derselbe an Stockhausen's Stelle einen ziemlich verlockenden Ruf hat (die Nachricht der «Signale» von einer beabsichtigten Berufung A. Rubinsteins soll falsch gewesen sein). Sollte Herr v. Bernuth wirklich dahin abgehen, so wünschen wir der «Enterte», dass sie eine Kraft finden möchte, geeignet das Institut auf der gewonnenen Stufe zu erhalten und ihm wo möglich durch fleissige Fortführung wirklich interessanter und werthvoller neuer Werke neuen Ruf zu verleihen.

Das Gewandhaus brachte in seinem vorletzten Abonnament-Concert zuerst Cherubini's Overture zum «Weiserträger»; hierauf sang Frau Jauner-Krell aus Drasdo Mozart's Arie der Sosanna «Endlich sah sie die Stunde» aus Figaro's Hochzeit; dann folgte eine Scene für Solostimmen und Chor aus Schumann's Oper «Geneve» (die Kirchen- und Abschieds-scene vom 1. Act); endlich, im zweiten Theil, Beethoven's Neunte Symphonie. Die Idee, Schumann's Oper in dem auf der Bühne nicht hört, altweisse in's Concert zu verpflanzen, kann immerhin in gewissem Sinne als eine dankenswerthe bezeichnet werden, wenn wir auch nicht sagen können, dass diese Verpflanzung geeignet sein wird, das Interesse für diese Oper neu und kräftig zu beleben. Zu wenig dramatisch für die Bühne, ist diese Musik doch auch wieder zu wenig reich in musikalischen Sinnen, als um im Concert auf der Bühne zu bestehen. Eine solche Scene, die uns zu sehr vernachlässigt, die Sache macht bei nahe den Eindruck eines dunkel gelichen Hintergrunds, dem es im Vordergrund ein prägnantes Figuren mangelt. Wenn dessen ungeachtet am Schluss einiger Beifall kundgegeben wird, so war dies wohl mehr der Pietät für den Meister und dem letzten Chor zuzuschreiben, der allerdings eine wirksame Steigerung enthält. — Ueber die Ausführung der Neunten Symphonie haben wir unsere Leser nichts neues zu berichten; noch immer loben und schmettern im ersten Satz Panken und Trompeten bei der grossen Stelle im zweiten Theil ^(6. Act) dargestellt, dass man vom Thema nichts hört; noch immer schleichen die Contrabässe in den Recitativs des Finale in Schiefrock und Pantoffeln einher. Die Consequenz dieser Auffassung genoss o's komische. *) im ubri-

*) Zur näheren Bezeichnung wollen wir beifügen, dass jene Re-

gen können wir die Ausführung der Instrumentalpartien und der Chöre loben; die Solostimmen (Sopran: Frau Jauner-Krall, Alt: Fr. Cl. Martini, Tenor: Hr. Rudolph aus Dresden, Bass: Hr. Sabbath aus Berlin) waren nur lediglich befriedigend, es fast allein einbilinglich freier Höhe fehlte. Zu bemerken ist noch, dass in den *«Gonçova-Scenen»* dieselbe Kraft mit Ausnahme von Fr. Martini thatig waren; dann, dass Frau Jauner-Krall die Mozart'sche Arie in der ihr eigenhümlichen sinnigen Weise sang, und dafür mit vielem Beifall belohnt wurde.

Die vierte und letzte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhaus brachte Quartett in Es von Haydn, Sonate für Pianoforte in E-moll von Mendelssohn, Quartett in Es von Cherubini, Clavierquintett in Es von Schumann. Jedem Musikfreunde muss es sonderbar erscheinen, wenn man drei Werke aus gleicher Tonart zu einem Programm zusammenstellt; ferner wenn man nicht einmal die Schluss-Production einer Saison benutzt, um Beethoven zu spielen. Sollte Herr David der Beethoven'schen Quartette überdrüssig geworden sein? (vergl. Bericht in Nr. 4). Die Clavierpartien dieses Abends wurden von Herrn Reinecke in gewohnter trefflicher Weise ausgeführt, wie denn auch die andern Spieler die bekannte Tüchtigkeit bewahrten.

Feuilleton. Kürze Nachrichten.

Das neunte Gürzenich-Concert in Köln brachte einige Novitäten und zwar eine Ouverture zu zwei Händen *«Von blühendem Eck»* von E. Radorff, ferner das Sanctus aus Schubert's *«Messe und eine Ballade «Schon Ellen»* für Soli, Chor und Orchester von M. Bruch. Das Auditorium zeigte sich von den drei Werken sehr angesprochen.

Job. Brahms hat kürzlich in Wien ein eigenes Concert gegeben, in welchem er sich vorwiegend als Pianist hören liess und in

octave etwa M. M. $\text{♩} = 88$ gespielt werden, während das richtige Tempo etwa ist: $\text{♩} = 160$.

dieser Eigenschaft auch die grösste Bewunderung erregte; von eigenen Sachen spielte er seine *«Paganini-Variationen»*, dann, nach enthusiastischem wiederholtem Hervorruf, gab er ein Stück aus einem Beethoven'schen Quartett, wovon wir recht gelesen haben; die Fuge aus dem C-Quartett Op. 59, von ihm für Pianoforte arrangirt, zu, und erregte damit einen noch grossern Beifallssturm.

Carl Taubig hat in Berlin im verflohenen Winter *«vier Chopin-Abende»* veranstaltet, in welchen er ausschliesslich Chopin'sche Compositionen vortrug.

Verd'i's *«Don Carlos»* ist in Paris zur Aufführung gekommen. Während einige Zeitungen von einem unglaublichen Erfolg berichten, sagen andere das Gegenheil. Die Pariser Kritik scheint das neue Opus überwiegend verurtheilt zu haben.

Wir machen Liebhaber von Autographen auf das heutige Inserat von O. A. Schulz in Leipzig aufmerksam. Das Verzeichniss, das wir eingesehen haben, enthält sehr seltene und werthvolle Stücke, zumest Briefe, aber auch Compositionen.

Leipzig. *«Die Leipziger Liedertafel»* hat bei Gelegenheit der Feier ihres 53jährigen Jubiläums eine Chronik erscheinen lassen (als Manuscript gedruckt), welche die Geschichte des Instituts und die Namen der Mitglieder aufzählt. Hier folgt das vollständige Programm des Festconcerts: Ouverture zu *«Euryanthe»*; Prolog; *«Die Nacht des Gesanges»* von F. Brambach; K-moll-Concert von Chopin (3. und 2. Satz — Hr. v. Inten); *«Tempora mutantur»*, Chor von J. Herbeck; *«Warnung vor dem Rheum von Gade»*; *«Gesang der Geister über den Wassern»* von Fr. Schubert, Andante und Scherzo für die Violone von F. David (Herr H. Heckmann); *«Mein Liebchen hat gesagt»*, Chor von Zöllner; *«Die schweren Zeiten»* von J. Durraer; *«Die Müllerin»* von Leonhardt; *«Dithyrambe»* von Rietz. — Bei den Fest-Actus wurden Mozart's Bundeslied und das Bundeslied von Goethe, componirt von H. T. Petschke, gesungen.

— Die in München hochgeschätzte Bühnensängerin, Fr. Sophia Stöhr, gastirt zur Zeit am Stadttheater als Margarete, Selisk, und in andern Rollen und hat sich bereits die Anerkennung des hiesigen Publicums in hohem Grade zu erringen gewusst. Schade, dass sie hier nicht in musikalisch bedeutensamen Rollen auftritt (ihre Pamina, Agathe, Cherubini, Zerline werden sehr gerühmt).

ANZEIGER.

[59] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Astorga von J. J. Abert.

Oper in 4 Aufzügen. Gedicht von E. Paqué.

Vollständiger Clavierauszug	Pr. 8 Thlr. — Ngr.
Dieselbe ohne Worte zu zwei Händen	— 3 — 30 —
Ouverture für Pianoforte zu zwei Händen	— — — 17½ —
Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen	— — — 25 —
Einzelne Gesangnummern zu 3 bis 17½ Ngr.	
Potpouri daraus für Pianoforte zu zwei Hdn.	— — — 30 —
Dieselbe zu vier Händen	— — — 25 —
Ballette für Pianoforte zu zwei Händen	— — — 13½ —
Folke für Pianoforte zu zwei Händen	— — — 5 —
Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen	— — — 7½ —

Jery und Bätely von Heinrich Stiehl.

Operette in 1 Act.

Clavierauszug mit Text	Pr. 3 Thlr. — Ngr.
Ouverture für Pianoforte zu zwei Händen	— — — 15 —
Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen	— — — 25 —

[60] Bei Otto Aug. Schulz in Leipzig erschien oben und ist durch jede Buch- und Musikhandlung gratis zu beziehen:

Siebentes Verzeichniss

Autographen und Manuscripte

der bedeutendsten und berühmtesten Tonkünstler.

Enthalt u. a. werthvolle Pizzen von: Bach, Beethoven, Haydn, Gretry, Mehul, Mendelssohn, Berlioz, Mozart, Pizzini, Schubert, Tartini und Weber.

[61] Im Verlage von Rud. Weigel in Leipzig erschien:

Vom Musikalisch-Schönen.

Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick, Professor an der Wiener Universität. 3. verb. Aufl. kl. 8°. 18 Ngr.

[62] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Heinrich v. Herzogenberg.

Op. 1. *Sechs Lieder* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Baronin Elisa Rangonnet gewidmet.) 20 Ngr.

- Nr. 1. Die Wasserrose: *«Die stille Wasserrose steigt aus dem blauen See, von Em. Gaiel»*.
- 2. O luce nicht: *«Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht, von H. Henze»*.
- 3. Der verzweifelte Liebhaber: *«Stidiren will nichts bringen, von J. v. Eichendorff»*.
- 4. Stumme Liebe: *«Liesse dich ein hold Geschick», von N. Lenau»*.
- 5. Die blauen Augen: *«Mit deinen blauen Augen siehst du mich lieblich an, von H. Henze»*.
- 6. Im Grünen: *«Im Wald im hellen Sonnenschein, von Em. Gaiel»*.

Op. 2. *Der verzirrte Jäger*: *«Ich hab' gese'n ein Hirschlein schlank»*, Ballade von J. v. Eichendorff für eine liefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Gräfin Resi Funfkrantz gewidmet.) 7½ Ngr.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. April 1867.

Nr. 15.

II. Jahrgang.

Inhalt: Neuere Volkslieder-Sammlungen (in verschiedener Weise bearbeitet von Deprusse, Banck, Israel, Eschmann und Schletterer) (Schluss). — Mozart's »Don Juan« in neuer Inszenirung auf der Hofbühne zu München. — Berichte aus Braunschweig, Bonn und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten, Zeitungsbau). — Berichtigungen. — Anzeiger.

Neuere Volkslieder-Sammlungen

(in verschiedener Weise bearbeitet von Deprusse, Banck, Israel, Eschmann und Schletterer).

(Schluss.)

Im Vergleich zur schlichten und bescheidenen Haltung der zuletzt besprochenen Israel'schen Sammlung zeigt sich viel anspruchsvoller J. O. Eschmann in seinen

Stimmen der Völker in Liedern. 1. Sammlung, 2 Hefte schottische Volksmelodien; 2. Sammlung, 2 Hefte französische Volksmelodien; 3. Sammlung, 2 Hefte englische, schottische und irländische Volksmelodien; 4. Sammlung, 2 Hefte Volksmelodien aus Bearn. Op. 53—56. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann, à Heft 20 Ngr., resp. 22½ Ngr.

Es handelt sich für den Bearbeiter hier nicht um blosse harmonische Ergänzung der Volksweisen, sondern zugleich um eine Art Illustration derselben mit den Mitteln des modernen Clavierstils. Dieselbe Melodie wird häufig in verschiedenen Lagen mit veränderten Begleitungsmanieren gegeben, die Aufgabe auch in vollem Ernst genommen, den einfachen Melodien eine polyphone Haltung der begleitenden Stimmen entgegengestellt und so der Versuch gemacht, ihren ganzen Reichthum nach verschiedenen Seiten hin darzulegen. In der 3. und 4. Sammlung beschäftigt der Satz vier Hände. Einzelne Bearbeitungen werden so zugleich vielfach zu effectvollen Clavierstücken, die im Salon ihre Wirkung nicht verfehlen und dort ganz vergessen lassen werden, dass darin Stimmen aus entlegenen Zeiten und Ländern zu den Hörern herüberklingen.

So liegt in der Sammlung der interessante Versuch vor, eine Art Ausgleich zwischen theilweise uraltm Tonmaterial und den Manieren der neuesten Zeit zu treffen, und man muss zugestehen, dass dies dem Bearbeiter oft mit gutem Erfolge gelungen ist. Jene Manieren sind nicht ohne starke harmonische Würze, nicht ohne Wagnisse der verschiedensten Art zu denken, und wir stossen demgemäss überall auf dergleichen Elemente, die namentlich dann sehr bedenklich wirken können, wenn nicht eine ganz sichere Ausführung des im allgemeinen nicht

schweren Claviersatzes die Schattenseiten dieser modernen Schreibweise zu verdecken versteht. Gelingt dies, treten mancherlei Härten zurück, weiss der Vortrag das, was überladen und schwülstig erscheinen könnte, in den Hintergrund treten zu lassen zu Gunsten der bearbeiteten Melodien, so werden diese zu ihrem Rechte kommen und gerade in diesem Gewande Kreise anziehen können, denen die bescheidene Methode des Herrn Israel für allzu dürftig gelten wird.

Beide Sammlungen genügen also wesentlich verschiedenen Bedürfnissen und vermögen in ganz verschiedener Richtung Propaganda für nationale Musik zu machen. Wir empfehlen sie neben einander denen, die in harmloserer oder präntioserer Weise sich für letztere interessieren. Diejenigen, die ernster und kritischer zu den hier aufzuwerfenden Fragen stehen, werden durch beide ihre Zwecke wenig gefördert sehen, weil beide Sammlungen keine Rechenschaft über ihre Quellen, also keine Antwort auf eine Frage geben, die durch die Natur des Stoffs nahe gelegt ist. Wir sind weit entfernt davon, die Unbefangenheit der geniessenden, welche die Sache nicht so schwerfällig zu nehmen brauchen, stören zu wollen.

Nach dieser Seite hin hat eine weitere Sammlung einen Vorzug, der auf diesem Feld nicht hoch genug zu schätzen ist, uns nämlich auf ein bestimmtes, leicht zu übersehendes Terrain zu stellen, uns nicht ohne weiteres an die Gesammtheit gebildeter und ungebildeter Völkerschaften zu verweisen. Solche Universalität gewinnt erst dann ernste Bedeutung, wenn das Material der einzelnen Länderstriche wenigstens einigermaassen gesichtet ist.

Sie hat weiter den von den erstgenannten Sammlern augenscheinlich unterschätzten Vorzug, die Lieder mit ihren Texten zu geben. Wenn wir auch nach dem oben gesagten nicht der Ansicht sind, dass Volksgestänge mit einem Schlag abgeschlossen und vollendet, wie Minerva aus dem Haupt des Jupiter, auf die Welt gekommen sind, wenn sich Text und Musik erst allmählig zusammengefunden haben mögen, so sind doch beide Elemente durch solch gemeinsame Schicksale fast immer so eng verbunden,

dass man sie nie völlig auseinanderreissen sollte. Sachgenuss ist dies vernieden in den

Polnischen Volksliedern aus Oberschlesien, verdeutsch von Hoffmann von Fallersleben, harmonisirt und mit Clavierbegleitung versehen von H. M. Schletterer. Leipzig und Wintertbur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 7/8 Ngr.

Wir können dieselben als einen werthvollen Beitrag zur Volksliederliteratur bezeichnen, weil hier nicht nur zusammengestellt ist, was bestimmten Geschmacksmanieren entspricht, sondern alles, was sich an Feldblumen der verschiedensten Art in einem begrenzten Gebiete auf-treiben liess.

Wir finden hier also nicht nur Lieder jenes schwäbischen Typus, voll angenehm mit sich selbst beschäftigter Melancholie, sondern viele Stücke von trüberem Charakter, wie sie auch in unserer volksmässigen Kunst zahlreich vorkommen. Für die grosse Masse des Volks ist jenes süsse Wesen nur eine Episode, sie lebt unter einem Druck, von dem die Gebildeten mitten in ihrem Comfort und unter dem Schutz einer vortrefflich geschulten Polizei, in einem Leben voll angenehmer Abwechslung und der mannigfachen geistigen Anregungen, keine rechte Vorstellung haben. Das dunkle Geschick, das über uns allen schwebt und die gesichertere Existenz in jedem Augenblick vernichten kann, steht dem gemeinen Mann, dem nicht alle jene Hilfsmittel zu Gebote stehen, um sich eine Welt heiterer, ansprechender Illusionen zu schaffen, als gefürchtete Macht näher, giebt ihm ein lebhafteres Gefühl für die Hinfälligkeit unseres Treibens, für die auf allen Seiten lauernden Gefahren. Das Volk beschäftigt sich deshalb mit einer gewissen Vorliebe mit Unfällen aller Art, mit verschuldetem und unverschuldetem Unglück, mit trüben, grauenhaften Vorstellungen, und sucht gerade so der Noth des eigenen Daseins eine poetische Seite abzugewinnen. Die Massen überlassen es daher den Gebildeten, sich ausschliesslich in die eigene Innerlichkeit zu vertiefen, von sich selbst zu zehren; sie dürsten dafür nach Thatsachen, nach epischen Elementen, in denen ihr eigenes Loos anschaulich wird. So kann ihnen jede Geschichte des alltäglichen Lebens zur Poesie werden, und als das poetischste erscheint ihnen leicht das grausamste und entsetzlichste. Es handelt sich für sie nicht etwa um eine durchgebildete Tragik, sondern um den Reiz des schauerlichen, das nicht mit übertriebenem Pathos und Ernst, sondern eher mit Gleichmuth als interessante, drastische Episode hingenommen wird. Das fürchterlichste wird deshalb oft in ganz nüchternen, mitunter burlesken Wendungen behandelt und oft in unzähligen Versen auf eine landsäufige, leiernde Melodie abgesungen. Es ist eine Kunst, die ihr Seitenstück an den Gemälden mit Mordgeschichten findet, um welche sich die Menge auf Jahrmärkten mit Behagen drängt und an deren grober, handgreiflicher Darstellungsweise sie sich weidet.

Man findet dergleichen bei allen Völkern und man darf

diese sehr wesentliche Seitenpartie der volkstümlichen Kunst nicht übersehen, wenn es einem auch nicht in den Sinn kommen kann, diese etwas rohe Manier als eine besonders tief sinnige Maifestation des Volkslebens hoch zu stellen, wie es mitunter geschehen ist. In einem richtigen Gesamtbilde ist dieser Zug aber nicht zu entbehren.

Für die Kunstlyrik liegt nun ein bedeutsamer Fingerzeig in dieser Richtung. Das Gefühl, das sich auf sich selbst stellt, als sich selbst Genüge findet, bewegt sich an einem Abgrunde hin, dem der unendlichen Leere, die im Innern des Menschen unheimlich lauert und über die sich nur der kurzichtige täuscht. Wie der einzelne in steter Arbeit bestrebt sein muss, diese Leere nur einigermaassen zu füllen, wie Geist und Empfindung immer neuer Nahrung ebenso bedürftig sind als der Körper, so muss sich auch die Lyrik mit epischen Elementen aller Art zu bereichern, fortwährend in die Welt der Dinge zu vertiefen und sich in die nächste Beziehung zu derselben zu setzen suchen. Die volkstümliche Kunst hat ganz richtig demgemäss eine natürliche Scheu vor wohlklingenden, sich nur in einem engen Kreise drehenden Phrasen, wie sie das tägliche Brot unserer Modedichter sind, an denen auch alle musikalischen Anstrengungen gutgläubiger Componisten unvermeidlich scheitern müssen. Kann ihnen jene gerade nicht als Muster vorgehalten werden, so ist doch bei ihr zu lernen, dass eine Lyrik, wenn sie nur concrete Situationen wiederzuspiegeln weiss, trotz aller Mängel ihrer Methode und aller Rohheit ihrer Mittel, Jahrdauer zu überdauern vermag, was die schönrednerische Kunstlyrik bisher noch nicht hat von sich rühmen können.

Der grössere Theil der Lieder in obiger Sammlung schlägt in das eben geschilderte Genre und findet in der ältern deutschen Volkunst, wie gesagt, zahlreiche Seitenstücke. Es wird sich nicht feststellen lassen, ob die letztere die oberschlesischen Polen nicht wesentlich beeinflusst hat — jedenfalls finden sich auch eigenthümliche, fremdartige Züge, die von Interesse sind, wie wenn z. B. in Nr. 5 eine junge Frau, die eben das väterliche Haus mit ihrem Mann verlassen will, der Reihe nach ihren Dank ausspricht an Vater, Mutter, die Schwellen, worauf sie gewandelt, und schliesslich an den Löffel, mit dem sie gegessen, eine Wendung, die uns nicht geläufig ist, der aber in aller Naivität doch eine ganz poetische Auffassung der gemeinsten Wirklichkeit zu Grunde liegt. Die Sammlung hat so den Reiz, wahlverwandtes und befreundliches in bunter Abwechslung darzubieten; sie bringt zugleich dicht neben einander Stücke von verschiedenstem Ton, vom lustigen Uebermuth bis zu jenem brütenden Ernst, den selbst ein verzweifeltes Erlebniss nicht aus seinem finstern Gleichmuth aufzurütteln vermag, dazwischen auch einige Lieder voll ironisirenden, geschwätzigen Humors.

Die Melodien sind, wie dies Licht anders sein kann, von ungleichem Werth. In einzelnen ist der deutsche Einfluss merkbarer, als in den Texten. Um wenigstens eine Probe aus den besprochenen Massen zu geben, setzen wir

das ansprechendste dieser Lieder, das seiner ganzen Haltung nach sehr wohl in Schwaben entstanden sein könnte, hierber in der Schletterer'schen Notation:

Führt ein Pfad vom Berg her - nie - der;

treu - nen müs - sen wir uns wie - der;

and was ist uns ü - brig bilie - hen,

ans, die wir ge - wohnt an's Lieben?

Die vier letzten Takte werden mit einer geringfügigen Modification am Schluss wiederholt.

Es wird Niemand daran zweifeln, dass diese Weise unter modernen Einflüssen entstanden oder doch umgebildet ist. Daneben finden sich andere Melodien ältern Ursprungs mit befremdlichen, aporistischen Wendungen und verschiedene Beispiele für die höchst ungleiche Manier des Volksgesangs, der für eine pathetisch begonnene Melodie nicht den rechten Schluss finden kann und ihn durch die erste beste melodische Phrase, so sehr sie auch abstechen mag, harmlos ersetzt, oder der eine ansprechende Melodie auch für den unpassendsten Text aus Vorliebe für jene beibehält, wie wenn z. B. in Nr. 6 ein verführtes Mädchen seine Gespiellinnen vor gleichem Fehltritt warnet nach einer bekannten lebhaften Tanzmelodie mit einem Schluss im Stil des bekannten »Prinz Eugen, der edle Bitter«. Als eine Melodie, in deren gänzlichem Verlauf sich die freude polnische Nationalität charakteristisch und schlagend im Gegensatz zu der unsrigen kund gäbe, wäre hauptsächlich Nr. 6 zu bezeichnen, in der sich ein einfaches Motiv zuletzt mit fanatischer Kraft aufbaut. Einzelne charakteristische Wendungen werden sich hierneben in den meisten Liedern aufweisen lassen.

Die Melodien sind hiernach augenscheinlich treu und unverändert überliefert, da die hervorgehobenen Mis-

stände sonst leicht zu beseitigen gewesen wären, was keineswegs zum Schaden des wahrhaft originalen Theils der einzelnen Melodien geschehen sein würde. Haben wir hiernach die treue Gewissenhaftigkeit der Sammler zu rühmen und die Authenticität des Gebotenen anzuerkennen, so führt dies andererseits auf gewichtige Bedenken gegen einen Theil der musikalischen Bearbeitung.

Die Lieder sind sämtlich mit Clavierbegleitung, oft auch mit Vor- und Nachspielen ausgestattet. Der Bearbeiter hat theilweise die Melodien einfach harmonisirt, theilweise Begleitungsfiguren festgehalten, die, z. B. in Nr. 8, wo die Singstimme zu einem schalkhaften Texte lediglich zwei kleine Melodiephrasen wiederholt, durch lebhaftere Bewegung und freie Haltung die Aufmerksamkeit hauptsächlich in Anspruch nehmen. Wo dies nicht der Fall ist, hat er durch melodische Bewegung einzelner Begleitungsstimmen, namentlich der Bässe, die Bedeutung des ganzen zu steigern gesucht.

Wir haben gegen diese Methode für das oben mitgetheilte Lied nichts zu erinnern und haben schon früher ausgesprochen, dass wir kein Mittel der Kunst für solche Zwecke völlig ausgeschlossen halten, müssen aber doch eine Einschränkung hinzufügen.

Eine Bearbeitung mit modernen Kunstmitteln, also z. B. mit Clavieraccompanement, will nichts, als die alt überlieferten Melodien der uns gewohnten musikalischen Ausdrucksweise annähern, die Verwandtschaft, die zwischen den künstlerischen Bestrebungen verschiedener Zeiten, Völker und Stände besteht, durch eine künstlerische That, durch künstlerische Formen anschaulich machen. Vortrefflich: nur muss sie sich büten, das unmögliche zu versuchen, eine Kluft ausfüllen zu wollen, die überhaupt nicht auszufüllen ist. Eine solche besteht zwischen den modernen, elastischen Claviermanieren mit ihrer malenden Art und der naiven Gewohnheit des Volks, lange Geschichten auf eine Melodie in unzähligen Versen abzusingen. Dem Text, wie der Melodie, wird hierbei schon genug Gewalt angethan, eine prätentöse Clavierbegleitung mit entsprechenden Vor- und Nachspielen spielt aber daneben eine ganz unglückliche Rolle, sie ist nichts als der lebendige Widerspruch zu der ursprünglichen Anlage des ganzen, sie wirft auf dasselbe nur falsche Lichter, sie hebt jene barmlosen Inconsequenzen der Gesangsmelodie in beleidigender Weise hervor. Man lässt sich dergleichen im Freien, im Wirthshause, in der Spinnstube von einem Chor unbefangener Seelen mit Vergnügen vorsingen, eine am Clavier ausgeführte Begleitung der erwähnten Art mit ihren notwendig künstlerischen Prätentionen macht es sicher aber geradezu unerträglich, wenn z. B. in 41 Versen erzählt wird, wie ein Mädchen im See ertrinkt, ein junger Mann beim Versuch, sie zu retten, ebenfalls zu Grunde geht, wüthet er lange Klagereden an seinen Rappen richtet, in denen sich ein originelles »Ach, ach! Gott im Himmels allemal ein walzbarer Schluss knüpft, auf den dann wieder der Clavierspieler ein abstechendes

Zwischenspiel folgen lässt. Durch solches Verfahren wird den harmlosen Melodien einer verschollenen Zeit und unserer Geschmacksbildung, der Errungenschaft einer grossartigen Kunstentwicklung, in gleicher Weise Gewalt angethan. Aehnlich ist es, wenn man in dergleichen durch *ff* und *pp* dicht neben einander fremdartige Effecte hineinzuwaschen sucht. Solche Experimente müssten die künstlerische Zucht, die wir einer grossen Vergangenheit verdanken, in bedenklicher Weise lockern, wenn man sie überhaupt erträglich finden sollte.

Wir legen diese Verwahrung gerade im Interesse der Volkslieder ein, deren Werth und Vorzüge wir nicht übersehen, wenn wir ihre Schwächen nicht zu verhüllen suchen. Sie finden im Salon nur theilweise ihren rechten Platz und mögen, soweit sie ihren Stoffen und ihrer Haltung nach dazu taugen, durch Bearbeitungen aller Art immerhin salonfähig gemacht werden, die Lieder aber, die sich hierzu nicht schicken, ziehe man nicht in diese fremde Atmosphäre, putze man nicht künstlich auf, um sie dort zu produciren. Wer Sinn für ihre Reize hat, wird dieselben auch ohne solche Anstrengungen herausfinden wissen.

In der vorliegenden Sammlung trifft dieser Tadel nur einzelne Piècen, in denen der Bearbeiter des Guten entschieden zuviel gethan hat. Es wird nicht schwer sein, dies auf das richtige Maass zu reduciren: die Freunde des Volksgesangs werden alsdann viel Freude an diesen Weisen haben können, viel fesselndes und überall interessante Vergleichungspunkte, reichen Stoff finden können, sich über die volkstümliche Methode, ihre starken und schwachen Seiten, immer klarer zu machen. Wir empfehlen das Heft daher trotz unserer Ausstellungen auf das wärmste, wenn das Interesse der Leser nicht schon hinreichend durch das oben mitgetheilte Lied dafür gewonnen sein sollte.

Die obigen Andeutungen über die Methode, solchen Stoffen die rechte Form zu geben, können wir zum Schluss etwa so zusammenfassen:

Allen Volksliedern, die aus einer tiefen innern Erregung hervorgegangen sind und eine solche in ihrem Verlauf wirklich wiederspiegeln, wünschen wir die vollste und freieste Ergänzung und Abrundung durch die Hand wahrer Künstler unter discreter Anwendung aller Mittel moderner Kunst. Sie fordern ihrer ganzen Natur und Richtung nach solche vollere Gestaltung, zu der die Talente aus dem Volk nmöglich gelangen konnten. Den letzteren stellen wir die ältern Liedercomponisten wesentlich gleich, weil sie es so wenig, wie die Sänger der Massen, zu einer künstlerisch geschlossenen Individualität gebracht und weil sie noch nicht die volle Herrschaft über die Technik ihrer Kunst gewonnen haben.

Für diesen Zweck ist ängstliches Haften am Buchstaben der Ueberlieferung nicht geboten, nicht einmal zu empfehlen. Hat doch der Träger der Tradition, das Volk, seit jeber das Recht der Umbildung an diesen Stoffen frei geübt, so dass die ursprüngliche Form gar nicht festzustellen ist. Sollen nun die berufensten, die dem fortwäh-

renden Schwanken den richtigen, überzeugenden Abschluss allein zu geben vermöchten, die Hände davon lassen? Sicher nicht, wenn sie sich nur vorher mit aller Hingebung in die Eigenthümlichkeit dieser Gebilde vertieft und sich dadurch vor Eingriffen in deren Wesen gesichert haben. In diesem Sinn haben ja auch unsere grössten Dichter volkstümliche Stoffe ohne weiteres sich angeeignet, durch kleine Modificationen der Form den schönen Kern in sein rechtes Licht gestellt und erst dadurch in Wahrheit zum Eigenthum der Nation gemacht.

Die wunderbare Vielseitigkeit der Volkslieder ist weiter bei der Bearbeitung nie aus den Augen zu verlieren. Es giebt deshalb keine Form, die sich gleichmässig für alle bewähren könnte; sie ist im einzelnen Fall ganz nach den Umständen zu wählen. Selbst die herrlichen Bearbeitungen schottischer Lieder von Beethoven lassen mitunter bedauern, dass er gleichmässig ziemlich willkürlich combinirte Mittel dafür verwendet hat.

Man halte — schon der Texte wegen — immer an der ursprünglichen vocalen Form fest und gehe über die einfachsten Formen, etwa einen guten zweistimmigen Satz, nur hinaus, wo der musikalische Stoff selbst dazu drängt, bis zur Mehrstimmigkeit oder einer instrumentalen Begleitung. Die vollen Mittel moderner Kunst werden nur da am Platz sein, wo das ganze, nöthigenfalls in angemessener Umbildung, wirklich auf die volle Höhe unserer künstlerischen Anschauungen zu heben ist.

Für grossere Sammlungen empfiehlt sich daher der Wechsel mit den erwähnten Formen, je nach der Natur des Stoffs. Insoweit können wir auf eine weit verbreitete Sammlung, den musikalischen Hausschatz der Deutschen von G. W. Fink, verweisen, der freilich zum grössten Theil veraltet, in seiner musikalischen Haltung wahrhaft barbarisch ist, in dem aber doch schon vor langen Jahren ein alter Practicus mit richtigem Instinct den von uns ange deuteten Weg eingeschlagen hat.

Möchte eine reich begabte Künstlernatur, die freilich kritischen Blick, Sammlereifer und historische Kenntniss mit genialer Intuition vereinigen müsste, oder auch eine Reihe unserer bedeutendsten Talente gemeinschaftlich unter Mitwirkung sachkundiger Literaten, Hand an eine umfassende Zusammenstellung in unserm Sinn legen: wir würden damit eine wahrhaft erfreuliche Bereicherung unserer Literatur gewinnen.

Mozart's „Don Juan“ in neuer Inszenirung auf der Hofbühne zu München.

5 Wenn wir nach langen Stillschweigen über unsere Oper nun auch einmal diese Kunstanstalt berühren, so geschieht es theils in der Absicht, das wirklich grosse Verdienst, welches sich dieselbe neuerlich um Mozart's Meisterwerk erworben, während hervorzuheben, theils in dem Gefühl, dass es sich hier um einen Gegenstand von allgemein künstlerischem Interesse handelt, welcher eine kurze Besprechung in einem Fachblatt wohl verdienen dürfte. Charakteristisch für die Münchener

Kunststände ist es, dass bei dieser Gelegenheit wohl einige Herren Recensenten sich abmühten, schnell zusammengegriffene kunstgeschichtliche Notizen auszukramen, kein einziges Blatt aber nur den Namen des Mannes anzugeben vermochte, welcher durch eine vollständige kritische Uebersetzung des Da Ponte'schen Textes und scenische Bearbeitung der Oper diese im Grunde vielleicht mustergiltige Aufführung veranlasste.

Herr Dr. Georg Wendling,^{*)} ein Abkömmling der bekannten Mannheim'schen Familie, mit der Mozart so viel verkehrte und deren Namen durch die berühmte Sängerin *Dorothea* verewigt wurde, — ein gebildeter Musikfreund und glühender Verehrer Mozart's, hatte es sich zur Lebensaufgabe gemacht, die Oper aller Opern von dem allenthalben eingerissenen Schlandrian zu befreien und den Intentionen des Dichters und Componisten entsprechend gewissermassen neuzugestalten. Als die Arbeit halb gediehen war, wurde er durch Herrn Professor Riehl mit Herrn von Wolzogen bekannt gemacht, welcher eben mit derselben Aufgabe beschäftigt war. Wendling reiste zum Zweck persönlicher Verständigung nach Breslau, woselbst die beiden Arbeiten unter gegenseitigem Meinungsaustausch revidirt wurden. Von hier an fehlen uns genauere Notizen und wir können nur mit Bestimmtheit angeben, dass nach dem leider schon im Jahre 1864 erfolgten Tod Wendling's dessen Schriften durch Familienangehörige von Hrn. v. Wolzogen zurückgefordert und der hiesigen Hoftheaterintendant zur Verfügung übergeben wurden.

Eine Vergleichung dieser Bearbeitung mit der gegenwärtigen Aufführung würde freilich beweisen, dass sich die Intendant von Wendling'schen Plan nur theilweise angeschlossen hat. So sollte z. B., wie wir uns aus Aeusserungen des Verstorbenen noch erinnern können, die Marmorstatue beseitigt und in eine Geistererscheinung verwandelt werden; auch sollte, was uns weniger bedenklich, wie wohl für die dramatische Wirkung nicht vorthellhaft schien, das ganze Finale in G- und D-dur zur Aufführung gebracht werden. Wir unsererseits schenken dem Dichter nach dem Fall Juan's das Schicksal der Elvira und die italienische Morspredigt, nachdem sich eben die Nemesis in so drastischer Weise vor unsern Augen vollzogen hat; auch dürfte selbst die immerhin treffliche Musik Mozart's, nachdem das höchste und erschütterndste vorausgegangen, ihre Wirkung verlieren. Was die Reiterstauung belanget, so mag sie eine factische Unmöglichkeit sein, wir müssen uns aber diese Lizenz gefallen lassen, und das weisse Pferd in Mondbeleuchtung ist nun einmal so populär geworden, dass ohne dasselbe für manchen Theaterbesucher der ganze Don Juan denkbar wäre. Wohl um die leicht zu gefährdende Popularität überhaupt zu wahren, hat die Direction auch die Uebersetzung Wendling's nur in den Secco-Recitativen zur Anwendung gebracht, während sie in den Musikacten den alten landläufigen Text gelassen hat. Es mag dies Verfahren noch den weitem Grund gelabt haben, dass man ältern aber ausgezeichneten Mitgliedern unserer Oper nicht zumuthen wollte, sich einen einmal in Fleisch und Blut übergenommenen Text plötzlich szugewöhnen, und eine partielle Aenderung wäre nicht ratsam; nur wäre zu fordern, dass so ganz einfältige Trivialitäten, wie z. B. im Champagnerlied: »Englisch und steyrisch, schwäbisch und bayrische oder solche Stellen, die das Italienische nicht entfernt wiedergeben, wie z. B. auf *nella bruna la costanza, nella bianca la dolcezza*« — mit Besten disputiren, mit Gelehrten kritisirens, und andere Kostenbarkeiten allmählig mehr einer genaueren und zugleich anständigen Diction, wie wir sie Wendling's Recitativen durchweg nachrühmen können, weichen möchten.

^{*)} Enkel des Flötisten Job. Bapt. Wendling, geb. in München 1819, gest. in Nymphenburg 1864, woselbst er k. Schlossverwalter war.

Nach den von der Direction vorgenommenen Aenderungen stellt sich der Wendling'sche Plan folgendermassen dar: Die Oper ist in drei Acte getheilt, von denen der erste natürlich mit dem grossen Finale in C, der zweite (sehr passend und wirksam) mit Ottavio's Arie »Thänen vom Freunde getrocknet, der dritte mit Juan's Untergang endet. Ausser dem hierdurch wegfallenden Schlussfinale kommen sämtliche Musikstücke, also auch die Arie *la Händel*, Leporello's Pardon-Arie und das Duett zwischen Leporello und Zerline zur Aufführung. Letzteres, eine reizende Nummer im feinsten Buffocharakter, eröffnet den dritten Act; daran reihet sich, freilich etwas gewöhnlich, die Arie der Elvira »Mich verliesst der Undankbare, aber wir müssen doch diese Placirung der früheren vorziehen, weil dadurch der Charakter der Elvira viel richtiger gezeichnet ist, welche ja als unbedingt hingebendes Weib erst im Moment völliger Enttäuschung, wie sie durch das letzte Bubensstück Juan's herbeigeführt wird, in so ernste Verwünschungen gegen diesen ausbrechen kann. Für diese dramatische Verbesserung nehmen wir sogar den weitem Missstand in den Karf, dass sich jetzt zwei Hauptarien, diese und die Brief-Arie, durch unmittelbare Aufeinanderfolge in's Gehege kommen; hier in München freilich fiel dies zum Vortheil des Publicums aus, das den Wettkampf der beiden Sängern, Frau Diez und Fri. Mallinger, welche sich an Kunst gegenseitig zu überbieten schienen, nicht zu entscheiden vermochte. Was an der Figur des Ottavio zu retten war, welche wir trotz der Gegensätzlichkeit eines gewissen »Unbekannten« immerhin für einen »verlorenen Postens« halten, geschah durch die Verwendung jener Arie in B als Actschluss; die an sich nur musikalisch bedeutsame Rolle ist wenigstens von dieser Seite viel dankbarer geworden. Bezüglich der scenischen Einrichtung haben Wendling's Angaben an mancher Stelle endlich Licht verbreitet, wo sich die Regie bisher nicht zu helfen wusste; während wir sonst hier und dort das Auftreten und Abgehen der Personen nicht erklären konnten, ist jetzt die Situation überall durch passende Decoration präcisirt. Zugleich ist auch alles anpoetische und enttäuschende weggefallen, so z. B. die Gasthof-Misere beim ersten Auftreten der Elvira: man befindet sich in einem freien Stadttheil mit schönen Gartenanlagen, im Hintergrund zur Seite das Hotel. Mit einem Wort, wir sehen und fühlen überall das walten des Verstands und guten Geschmacks, wir geniessen jetzt das Meisterwerk in einer würdigen Folie, und die Wirkung der schönsten Musik wird nun auch durch äussere Anregung gehoben.

Es soll hierbei nicht unerwähnt bleiben, dass auch die Intendant bezüglich der Ausstattung der Oper ihrer schönen Aufgabe völlig gerecht wurde; nur bezweifeln wir, ob der colossale transparente Teufel, welcher nach dem verschwinden des Geistes den Hintergrund beherrscht, in der Absicht Wendling's begriffen war. Diese letzte Scene bairt allein noch ihrer zweckmässigen Reform, und hierfür hat der musikalische Referent der Bayr. Ztg., Herr Dr. Grandour, eine sehr zu empfehlende Andeutung gegeben: der Chor sollte unsichtbar bleiben und Don Juan, von einem Blitzstrahl getroffen, versinken. Hiermit fiele alle die Lächerlichkeiten weg und der gewaltige Eindruck bliebe gewahrt.

Was dem Werk vor allem den Anstrich einer grossen Oper und eines organischen ganzen giebt, ist die Wiederaufnahme der Secorecitative, in welchen sich nebenbei unendlich viele feine Züge der Declamation bemerkbar machen. Durch sie erhalten die einzelnen Musikstücke erst ihre wahre Bedeutung, ihr Glanz wird erhöht wie der des Diamants durch die Silberfassung, und wir freuen uns derselben so sehr, dass wir den Don Juan nimmermehr mit dem abtühnenden Dialog hören möchten.

Die Besetzung des so gestalteten Don Juan ist eine so überraschend glückliche, dass gegenwärtig vielleicht keine deutsche Bühne

die Concurrentz mit der hiesigen bestehen dürfte. Das edle, herzerwinnende Organ des Herrn Kindermann (Juni) und die Wärme seines Vortrags, die durchdachte und vor allem nicht übertriebene Interpretation des Leporello durch Herrn Bausewein, der treffliche Ottavio des Herrn Vogl, das spannende Weiterföhren der Damen Diva (Elvira), Stehle (Zerline) und Maltinger (Donna Anna) — machen die Aufführung jedesmal zu einem Jubelstunde, das nun schon zum fünftenmal wiederholt, stets vor einem zum erdrücken vollen Hause gefeiert wurde. Für die Acquisition des Fr. Mallinger *) gebührt der volle Dank der hiesigen Kunstfreunde dem Hrn. Generalmusikdirector Fr. Lechner, welcher im vorigen Frühjahr so glücklich war, dieses phönomenale Gesangsatalent in Wien bei ihrem Lehrer Hrn. Lewy aufzuföhnen. Ihre Stimme gehört zu den angenehmsten, umfangreichsten (von klein *h* bis *f*) und biegsamsten, die wir bis jetzt gehört haben; ihre Intonation ist absolut rein, die Ausgleitung der Register vollkommen, Coloratur und Triller staunenerregend, ihr Recitativ ergreifend und ihre Cantilene von unbeschreiblichem Reiz, so dass man von dieser Künstlerin sagen muss, wie einst Wieland von jener Dorothea Wendling: Ihr Gesang ist eine fortlaufende Schönheitsform. Mit diesen musikalischen Vortzügen vereinigt sie ein Spiel, dessen sich die beste Schauspielerin nicht zu schämen hätte, — und das alles in einem Alter von 19 Jahren! — Dass sich neben einer solchen Erscheinung Frau Diez und Fr. Stehle in gleicher Anerkennung zu erhalten vermöchten, beweist auf's neue die künstlerische Durchbildung dieser Damen. Namentlich entwickelte Fr. Stehle als Zerline neben grossen Fortschritten in der Gesangs-technik eine Poesie der Darstellung, wie sie des Meisterwerkes würdig ist. Sämmtliche Ensembles sind vorzüglich einstudirt, und das Hoforchester spielt die Oper unter Lachner's Leitung musterhaft.

Berichte.

Braunschweig. In fünften Vereins-Abonnement-Concert lernten wir die Schwestern Otilie (Pamini) und Franziska Friese (Violistin) aus Elbing kennen. Die beiden talentvollen und für die Zukunft noch viel versprechenden jungen Mädchen haben trotz des für sie nicht günstigen Programms einen sehr erhabenen Erfolg gehabt. Sie entwickelten eine nicht gewöhnlich zu nennende Virtuosität, welche sich auf eine solide Grundlage stützt und bereits von einer gewissen Selbständigkeit zeugt. Die Sonate von Schumann Op. 103 A-moll und das Rondo von Schubert H-moll, beides für Clavier und Violine, kamen sehr gut zur Wirkung. Ausser diesen enthielt das Programm als Einzellustungen noch die Chaconne für Violine von Tomaso Viti, und für Clavier eine Gavotte vom alten Kirnbürger und das sogenannte *Perpetuum mobile* von C. M. v. Weber. Unser erster Tenor vom Hoftheater, Herr Wolters, glänzte in diesem Abend als ausgezeichnetster Liedersänger, er sang nur Lieder von Schubert und Schumann. — Das sechste Abonnement-Concert wurde ausgeführt von einem Hamburger Quartett, von den Herren Auer, Brandt, Beer und Albrecht. Dieselben spielten ein Quartett von Haydn (G-dur) und das herrliche D-moll-Quartett von Schubert unter allgemeiner Anerkennung. Herr Auer zeigte sich noch in einem Adagio von Spohr und in einer Caprice von Paganini als ein ausnehmender Geiger. Als Sänger fungirte Hr. Günz aus Hannover, derselbe trägt die Schlummerarie aus der Stummen vor, jedoch mit sehr zweifelhaften Erfolg, daran mag, wie die Fama erzählt, ein grosses Diner schuld gewesen sein, welches der Sänger vor dem Concert noch zu absolviren gehabt hätte; ausser dieser Art sang Hr. Günz noch Lieder von Schubert, Schumann und Rubinstein. — Das siebente Abonnement-Concert war wieder ein Symphonie-Concert, von der kgl. Hofcapelle aus Hannover ausgeführt. Es kamen zur Aufföhung die Ouvertüren zu Hans Heiling von Marschner und zum Tannhäuser von Wagner, dann die Erica von Beethoven. Den grössten Erfolg hatte das Orchester mit der Tannhäuser-Ouverture, die unstreitig in dieser virtuosenmässigen Vollendung hier am Orte noch nicht gehört ist; denn obgleich diese Oper auf unserm Hoftheater öfters gegeben wird,

kann die Braunschweiger Capelle unter Abt's Direction, welcher ein grosser Feind gründlicher Proben ist und ausserdem so viel wie gar nichts vom Orchester versteht, die Wagner'sche Musik nicht einmal annähernd spielen. Referent ist durchaus kein Anhänger der Wagner'schen Muse, er hält auch die Tannhäuser-Ouverture als durchaus nicht passend für ein Symphonieconcert, indess will er gern zugeben, dass durch dieses Concert dem Publicum der Vergleich zwischen einem in guten Zug erhaltenen und einem vernachlässigten Orchester einmal so recht vor die Augen geführt ist, dass dies vielleicht sein Gutes haben kann. Denn auch die Erica, welche, einige Kleinigkeiten abgerechnet, diesmal sehr gut zur Geltung kam, wurde in voriger Saison von der hiesigen Capelle ausserst mangelhaft ausgeführt. Zwischen den beiden Ouvertüren spielte Herr Sobock, Mitglied der Hannover'schen Capelle, ein Concertstück für Clarinette eigener Composition, bei welchem wir uns nur über den ausserordentlich schönen Ton des Bläasers und über seine grosse Sicherheit und Fertigkeit freuen konnten. — Im achten Concert fungirte die Hannover'sche Capelle in dieser Saison noch einmal, das Programm enthielt die sogenannten Jupiter-Symphonie von Mozart, den Entrée mit dem Hornsolo und den Hochzeitsmarsch aus dem sommerschmerztraum von Mendelssohn und zum Schluss die Leonoren-Ouverture mit dem Trompetensolo von Beethoven. Nirgends ist vielleicht Mozart in seinen Symphonien seit länger Zeit so vernachlässigt worden, noch mehr aber Haydn; wir werden Musikverhältnisse in einem besondern Bericht beleuchten werden. Mozart's C-dur-Symphonie erfreute sich selbstverständlich eines grossen Erfolgs, trotzdem die beiden ersten Sätze im Tempo vergriffen wurden, da der Dirigent sie viel zu langsam nahm; indess war die technische Ausführung vorzüglich. Der Entrée aus Mendelssohn wurde gelobt durch das Publikum und ausserordentlich schönem Ton vorgetragen. Ein Hornsolo, gehalten von einem erst kürzlich in die Capelle eingetretenen jüngern Bruder des Cathalen Lindner. Der Marsch und die Beethoven'sche Ouverture waren hervorragende Leistungen durch die sorgfältige feine Ausarbeitung, welche um so mehr von dem Publicum durch endlosen Beifall anerkannt wurden, als man derartige Productionen schon seit vielen Jahren hier nicht mehr gehört.

Im übrigen ist es hier in musikalischer Beziehung sehr flau, namentlich hat die Oper gar nichts bedeutendes aufzuweisen, als ein dreimaliges Gastspiel der Frau Harries-Wippen aus Berlin; von neuen Opern scheint man gar keine Notiz zu nehmen, das Repertoire dreht sich in einem ganz kleinen Kreise herum.

Bonn. Das letzte diesjährige Abonnement-Concert fand am Donnerstag, den 21. März d. J., statt und brachte folgendes Programm: Suite von S. Bach in D-dur, auswählbare Chöre und Arie der Gräfin, Symphonie D-dur von Haydn. Die beiden Arien sang Fr. Mann von hier. Anfänglich war die Aufföhung des ganzen Balthazar projectur, musste aber trotz der feststehenden Sitze, jährlich zur grösseren Chorwerke zu bringen, aufgegeben werden, da die Theilnahme des Publicums in diesem Winter eine sehr geringe und in Folge dessen die äussern Mittel sehr beschränkt waren. Allerdings ist es für uns ein etwas unangenehmer Umstand, dass einerseits das Theater, andererseits die Gunzchenconcerte des nahen Coln einen Theil des Publicums unsern Concerten entziehen; wer aber mit den hiesigen Verhältnissen einigermassen bekannt ist, weiss, dass die Menge Musikliebender und Musikverständiger gross genug ist, und dass gerade solche, von denen man weiss, dass sie die Gelegenheit, gute Musik zu hören, nicht leicht vorübergehen lassen, von unsern Concerten fernbleiben; und wozu dieselben dadurch ein Urtheil zu erkennen geben wollen, die hiesigen Leistungen seien doch nicht mehr was es waren, so bin ich ausser Stande, dieses Urtheil als völlig unbegründet zurückzuweisen. Zu be-läusern ist namentlich, dass es die Direction nach wie vor nicht einmal will, zu den Leistungen des Chors alle befähigten zu regerer Betheiligung heranzuziehen, im Gegentheil, die Theilnahme nimmt eher ab als zu. Das Orchester, wenn gleich augenblicklich einige ganz gute Kräfte enthaltend, bedarf doch auch regelmässiger einer Verstärkung von aussen und ist bis jetzt nicht fest und dauernd organisiert. Wenn demnach die Klage über ungleichmässige und zu schwache Besetzung bei beiden Kategorien eine in der That berechtigte ist, so kommt hinzu, dass Anerkennung und Lob sehr über ein correctes äusseres insuliren hinaus, namentlich beim Chor, nicht erstreckt, und geschmackvollen Vortrag und gestitztes andringen scheint den mitwirkenden nicht viel gesagt zu werden. Und was die einheimischen Kräfte nicht bieten, das können doch nicht immer auswärtige Solokräfte ersetzen. Unsere Hoffnungen auf die nachherige Zeit, so kommt keine sehr glänzenden, was um so tiefer zu bedauern diejenige verpflichtet sind, welche aus dem regen Musikleben früherer Jahre vielfältigen Genuss geschöpft haben. Uns that noth, dass eine kräftige

*) Noch bedeutender als die Donna Anna ist ihre Norma, wo mit sie unsere stiletten Gesangskenner in Aufregung versetzte.

Hand mit hingebendem Eifer sich bemühe, was an Fähigkeiten Kräfte vorhanden ist heranzuziehen, das sie mit Wärme und Energie sich der Heranbildung derselben widme und dieselben mit Begisterung und Liebe für eine schöne und gute Sache zu erfüllen wisse; ohne ein solches Bemühen wird unsere Direction unsere musikalischen Zustände in erfolgreicher Weise zu heben nicht im Stande sein.

Leipzig. Im Gewandhaus schloss am 4. April die Saison mit dem zwanzigsten Abonnement-Concert ab. Das Programm war demgemäß sorgfältig zusammengestellt als gewöhnlich und enthielt: Erster Theil: Ouvertüre Op. 184 von Beethoven; Arie aus „Ezio“ von Gluck, gesungen von Fr. Bittelheim, Hofopernsängerin aus Wien; „Reigen seliger Geister“ und „Paritänze“ aus Orpheus von Gluck; Lieder am Pianoforte gesungen von Fr. Bittelheim („Am Grabe Anselmo“ von Schubert, „O sussa Mutter“ von I. Brüll, „Aufenthalts“ von Schubert, — als Zugabe „Sonntag am Rheine“ von Schumann). Zweiter Theil: Die Kreuzfahrer von Gade (zum erstenmal — diebottel gesungen von Fr. Bittelheim, Hrn. Schild und Hrn. Sabbath). Die letztgenannte Novität ist in diesen Blättern (Nr. 9) bereits eingehend geschildert; wir wussten denn dort gesagten nichts wesentliches beizufügen; nur verweist sie auf selbst, das uns die Bekanntheit mit der vollständigen sinnlichen Erscheinung des Stücks nach vielen Seiten hin angenehmen Vergangen und grossen Genuss verschafft hat. Orchesterlich klingelndes gilt als gewöhnlich wir zu bezeugen; auch die Chöre bilden in diesen klingelnden ein reizendes und interessantes Element. Am wenigsten sagten uns die mannlichen Solopartien zu, welche mehr als nebenbischliche Staffage denn als hervortretende Hauptfiguren erscheinen; während die Figur der Armida sich recht wohl und charakteristisch abbildet. Der Schluss des ganzen Werks lässt für uns durch die Wiederkehr des etwas fachen Kreuzritzergeangs (H-Dur) an Wirkung erlöschen. In allem übrigen verweisen wir auf jene Recension. Die Aufnahme war, wie man es denken kann, eine recht günstige, nicht enthusiastische, aber jene angenehme Befriedigung aussprechende, wie sie nach Werken eintritt, die wirklich schönes und neues bieten, und das neue nicht um jeden Preis bieten wollen. Das ganze Werk wurde sehr gut ausgeführt; aber die Richtigkeit einiger Töne waren wir im Zweifel. Fr. Bittelheim bewährte sich an diesem Abend als eine hervorragende begabte und höchst strenge Künstlerin. Die Stimme ist gross und sehr modulirungsfähig, der Vortrag durchdacht und auch von eigenlichem Feuer belebt. Ein gewisses Plus von dramatischer Zuspitzung wird man der Bühnenkünstlerin wohl nachsehen müssen (der Mangel dieses Plus aber, die höhere Atmosphäre, in der sich alles bewegt, das ist es, was uns den Gesang von Joachim noch mehr werth macht). Die Herren Schild und Sabbath waren reichlich bemüht ihre Partien zur Geltung zu bringen. Unter den Liedervorträgen des Fr. Bittelheim befand sich eine ansprechende Composition des in Wien lebenden jungen Componisten Ignatz Brüll, die, wie alles übrige, sehr befallig aufgenommen wurde.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Leber das bevorstehende ethnologische Musikfest wird aus Zürich gemeldet: Um ein würdiges Local zu gewinnen, soll das an prächtiger Stelle gelegene und gegenwärtig nur wie eine Art Rumpelkammer benutzte alte Kornhaus der Stadt mit einem geschätzten Aufwand von nahezu 50,000 Fr. umgelaut und so eine geräumige Halle hergestellt werden. Die vereinigte Gesellsch. besteht hierbei aus diesen Kosten 12,000 Fr. zu übernehmen, und geben thut zu ihrer Beschaffung, theils zur Deckung eines möglichen, übrigens nicht wahrscheinlichen, Deficits ihr Abhaltung des Festes Garantie-Actien zu 50 Fr. aus. Den Rest übernimmt die Stadt, falls die noch zu befragende Gemeinde auf den begehrenden Vorschlag des Stadtraths einget. Das Fest ist auf drei Tage berechnet, und für ein vielseitiges Festleben und Ball werden die genannten Vereine bestrebt haben. Dieselben gedenken eine Anzahl der tüchtigsten gemischten Chöre der Schweiz einzuladen, und so einen imposanten Festchor von etwa 500 Personen zusammenzubringen; dieser Sängermasse gegenüber muss das sodann ein verstärktes Orchester von ausserordentlich Musikern gebildet werden; kurz, es wäre eine Elite der besten Sanger, Sängerinnen und Musiker der Schweiz. Für diese würde auch hohe und musikalische Aufgaben angesetzt, bestehend aus folgenden Partien: ein bedeutendes Männerchorwerk, wie etwa die Fritzi-Josef-Oper von Broch, eine Cantate und ein Oratorium für gemischten Chor, etwa das Magnificat von Seb. Bach und Judas Maccabäus von Handel, einige bedeutende Orchesterwerke, nämlich eine grosse Symphonie und eine oder zwei Ouvertüren, und Instrumental- und Vokalvorträge von Künstlern und Künstlerinnen ersten Rangs.

Gada's „Kreuzfahrer“ kamen am 6. März auch in Eiberfeld unter Schornstein's Leitung und mit Fr. Dannemann und Hrn. Gnoz zur Aufführung.

Die Violinistin Fr. Franz Fries hat sich kürzlich in Berlin in einem von Fran Johnson-Gräver gegebenen Concert mit Mendelssohn's Violinconcert hören lassen und sich sofort die Theilnahme und Anerkennung des Publicums und der Kritik erworben. J. O. Grimm's Cantata „An die Musik“ kam am 9. März zu Gossabruck im dritten dortigen Abonnement-Concert zur Aufführung.

In einer belgischen Kirche ist ein Gemälde, die heilige Caecilie darstellend, aufgefunden worden, anscheinend ein Werk von van Dyk.

Abert's „Astorga“ wurde in Prag kürzlich unter des Componisten Leitung angeführt, wobei das Publicum des Landsmann durch reiche Ovationen auszeichnete; auch wurde ihm das Diplom eines Ehrenmitglieds des Prager Conservatoriums, dessen Schüler er war, überreicht.

R. Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt“ wird in Paris mit französischem Text erscheinen.

Aus Warschau wurde kürzlich gemeldet: Auf unserm grossen Theater ist der noch nicht dagewesene Fall vorgekommen, dass zum erstenmal eine ganz neue Oper „Il Pescatore di Palermo“ von Ludwig Grossmann, einem gebornen Warschauer, durch die italienische Operngesellschaft aufgeführt werden konnte. Das Libretto ist von unserm bekannten Theaterdichter Czekanski im Polnischen geschrieben und in Rom in's Italienische übersetzt. Die Direction des Orchesters hatte Musik-Director Orsini. Die Decorationen sind von Pappe und Saccetti. Der Applaus und Hervorruf der Sanger und des Componisten wollte bei sehr gefülltem Hause kein Ende nehmen. Die Musik ist im Geschmack der Flotow'schen Martha.

Das dritte Symphonie-Concert in Eisenach (3. April) brachte Beethoven's zweite Symphonie, Mendelssohn's Ouvertüre zu „Ruy Blas“, eine Arie aus Orpheus und Liedervorträge des Fr. Franz Borchard aus Weimar, und wohl damit dem ersten der oberrheinischen Gegenpart nicht fehlte ein Contrabaß-Concert (!) des Hrn. Eichhorn aus Coburg.

Die grosse Oper zu Paris gab am 4. März zum 800. Male Meyerbeer's „Robert der Teufel“.

„Populare Concerte sind jüngst auch in Barcelona eingerichtet worden.

Gestorben sind in letzter Zeit: in Zürich der Componist Wilh. Baumgartner, und in Wien der Saloncomponist und gute Clavierspieler Jul. Egghard. Der letztere war ausserordentlich Sohn eines Grafen Hardegg, nach dessen plötzlichen, ohne testamentarische Bestimmungen erfolgten Tod der im väterlichen Hause erzogene Sohn sich plötzlich aller Existenzmittel beraubt sah; dadurch gezwungen, sich sein Brod zu verdienen, verlierte er sich gänzlich auf die Musik.

Leitungssachen.

In Paris erscheint seit dem 31. März d. J. ein neues musikalisches Wochenblatt von vier Seiten: *Le Courrier musical de Paris*. Das Programm besagt in acht Zeilen, man habe von dem Blatte eine freimüthige und unabhängige Kritik zu erwarten, keine Reclame. Die ersten zwei Nummern enthalten eine Polemik gegen einen von Gaspérien gehaltenen ziemlich confusen Vortrag über Beethoven, ein Referat über Verdi's „Don Carlos“, das sich gegen die leichtfertige Verarbeitung dieses Opus verahrt und mit den Worten schliesst: *Etudes Don Carlos, ne le juges pas D'ailleurs, votre avis vous conduira à une impression fâcheuse, vous en retirez au moins cet avantage de savoir ou en dit à cette heure l'art dramatique* (Oh! das kann man schon langst, auch ohne Don Carlos, wissen!) — Ausserdem enthält die Zeitung noch andere Operenberichte a. a. Am Schluss jeder Nummer erscheint der Lilloff'sche Verlag „Musique classique allemande“ hervorgehoben. Als Gérant ist genannt L. Ronce, als Hauptmitarbeiter ein Hr. Felix Stieber, wahrscheinlich ein Deutscher.

Berichtigungen.

Am Schluss der Recension über Bralms' Sextett in Nr. 12 2 4 von unten ist zu lesen: eine Stelle gefunden, statt eine Stelle.

In der letzten Nummer, im Leipziger Concertbericht, ist sich ein lapsus calami erproben, indem dort als Vertreterin der Allpartie im Fiolle der Neuland Symphonie, Fr. Clara Mariani genannt ist; statt dem musst es heissen: Fr. Clara Schmidt.

ANZEIGER.

Einladung zur Subscription.

Am 4. Juni d. J. feiert der durch seine genialen Forschungen und Entdeckungen auf dem Gebiete der Theorie des Orgelbaues hochberühmte Professor

Johann Gottlob Töpfer in Weimar,

in den weitesten Kreisen verehrt als einer der grössten Orgelvirtuosen und Orgelcomponisten der Gegenwart, sein **Fünfzig-jähriges Dienstjubiläum**. Die Schullehrer des Grossherzogthums Weimar, meistens Schüler des hochverdienten Mannes, beabsichtigen zur Feier des schönen Tages dem Jubilair ein

Album von Orgelcompositionen

der hervorragendsten Meister der Gegenwart,

unter Redaction von

Gottschalg und Müller-Hartung,

zu überreichen. Durch die freundlichste Unterstützung ist es uns gelungen, ein Sammelwerk zu Stande zu bringen, das in der Literatur des Orgelspiels jedenfalls einen sehr hohen Rang einnehmen wird, indem es sowohl den schwächeren als vorgeschrittenen Orgelspielern ein Studienwerk darbieten wird für alle Hauptformen der Orgelcomposition, vom Leichteren zum Schwereren gehend und für den praktischen Gebrauch besonders geeignet. Der **Beitrag des beachtlichen Unternehmens soll zu einem Stipendium für musikalisch befähigte ärmerer Seminaristen in Weimar und Eisenach**, unter dem Namen „Töpfer-Stiftung“, verwendet werden. Das Album erscheint im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur und wird folgende Compositionen enthalten:

17 kleine, ganz leichte Orgelstücke von Dr. Volckmar in Homberg,
4 kleine leichte Orgelstücke von Seminarlehrer Daviu in Schlüchtern,
1 Vorspiel von B. Seitz in Weimar,
1 kleine Präludien von A. W. Gottschalg,
1 kleine Präludien von Baumann in Stadtfremda,
1 kleine Präludien von W. Wedemann,
1 Adagio von Domorganist Geitz in Erfurt,
Adagio von Dr. Franz Liszt in Rom,
Präludium von Capellmeister Braun in Breslau,
Festpreludium von J. L. Tschirch in Hirschberg,
1 Postludium von Heldler in Königberg und Reichardt in Adorf,
Präludien zu Chorszen von Gerlach in Werdau, Musikdirector
Flügel in Stettin, Musikdirector Richter in Leipzig, Rub.
Schaab daselbst, Organist Riedel in Neustadt a./O.,
1 Trios von Musikdirector Markull in Danzig,
1 Trios von Dr. Volckmar in Hamburg,
Canonisches Trio von Dr. J. m. Falck in Stuttgart,
Fugen von Müller-Hartung, Musikdirector Sattler in Oldenburg,
Professor Lube in Leipzig, Organist A. Tod in Stuttgart.

Der **Subscriptionpreis für diese reiche Sammlung ist auf nur 2 Thlr. festgesetzt; nach dem Erscheinen des Werks tritt jedoch sofort ein ungemein höherer Ladungspreis ein.**

Indem wir achtungsvoll bitten, das betreffende Unternehmen gütigst zu unterstützen, ersuchen wir gefällige Bestellungen mit genauer Angabe des Namens, Standes und Wohnorts und Zahl der Exemplare gefälligst bald an die Verlags-handlung einenden zu wollen und zeichnen in grösster Hochachtung

der Vorstand des Lehrvereins im Grossherzogthum Weimar.

A. Braunloch. G. Gerbing. A. W. Gottschalg. K. Haroher. Müller-Hartung.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

[64] Im Stich ist bereits vollendet und wird in den ersten Tagen des Monats Mai ausgegeben:

Album für die Orgel

in J. G. Töpfer's goldner Amts-Jubelfeier am 4. Juni 1867
incl. Titel, Widmung, Biographien der betr. Componisten und
Subscribenten-Verzeichniss ca. 35 Bogen.

Subscription-Pr. 2 Thlr. 20 Sgr.

(Nach Erscheinen tritt ein erhöhter Ladenpreis ein.)

Die dem Unternehmen zugesandten Unterschriften bitte ich mir schnellstens zuzusenden zu lassen, damit solche in dem dem Album vorzudruckenden Subscribenten-Verzeichniss noch mit aufgenommen werden können. — Ausführliche Prospekte sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Weimar, 25. März 1867.

T. F. A. Kühn,
Musikalien-Verlag.

[65]

Neue Musikalien.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Popper, Dav., Op. 5. Romane f. Violoncell o. Pflte. Pr. 10 Ngr.
Rheinberger, Jos., Op. 3. 5 Lieder und Gesänge für gemischten Chor.

Heft I. [All meine Gedanken. Der Fischer.] Pr. 25 Ngr.
— II. [Zum Walde. Wanderlied. Waldesgruss.] 25 Ngr.

— Op. 6. 2 Studien für Pianoforte [Idylle. Wiegenlied mit Veränderungen. Improvisat.] Pr. 10 Ngr.

— Op. 7. 3 Charakterstücke für Pianoforte [Ballade. Barcarole. Erster Tanz.] Pr. 10 Ngr.

— Op. 8. **Waldmärenchen**. Concertskizze für Pflte. Pr. 10 Ngr.
— Op. 9. 5 Vortragstudien für Pianoforte [Fugato. Melodie. Wanderlied. Träume. Aus alter Zeit.] Pr. 20 Ngr.

Verlag von **E. W. Fritsch in Leipzig.**

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. April 1867.

Nr. 16.

II. Jahrgang.

Inhalt: Musikalische Eigenheiten aus der Vorzeit. — Recensionen (Instructive Unterhaltungsmusik für das Pianoforte). — Uebersicht neuer erschienenen Musikwerke (Chor-Compositionen). — Berichte aus Berlin und Basel. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Musikalische Eigenheiten aus der Vorzeit.

Idee und Form sind es, welche sich in einem Kunstwerk durchdringen sollen. Beide verhalten sich zu einander wie Geist und Körper. Wie der Geist den Körper belebt und beseelt, und wie dieser nun wiederum von jenem der Dolmetscher wird, soll auch die Idee so auf die Form einwirken, dass die letztere, als das mehr körperliche Element, eine äussere Gestaltung gewinnt, die der Idee möglichst entspricht. Dies verwirklicht sich aber zunächst an der Form nach ästhetischem Gesetz. — Da jedoch die Zeit mit ihren Wandlungen auch verschiedene Geschmacksrichtungen und Schönheitsprincipien mit sich brachte, so konnte es nicht fehlen, dass die Kunstformen dem Wechsel unterworfen waren, sich verschiedenartig gestalteten. Es blieb mithin einer Zukunft immer vorbehalten, zu prüfen, zu sichten und das Beste zu behalten; so wird auch nur der geistige Fortschritt in der Kunst sowohl angebahnt als gesichert.

Das Nachfolgende soll nun eine kleine Uebersicht geben von dem, was in formeller Hinsicht zur herrschenden Mode in der Musik der Vergangenheit gehörte. Es sind aber hierunter nicht etwa allgemeine Gattungen von Kunstformen zu verstehen, wie z. B. unter den alten Clavierstücken die Gigue, Courante, Bourrée, Passacaglia etc., sondern es handelt sich blos um einige einzelne speciell veraltete Formalitäten, wohl ähnlich jener Ausdrucksweise in Stil oder Rede, die zu einer Zeit sich besonders herrschend zeigte, wie im Rocco-Zeitalter die Sucht, lateinische und französische Brocken in die deutsche Sprache einzumischen und die letztere dadurch zu überladen, zu verunzieren, unselbständig zu machen. Aber auch selbst in den Musikgattungen giebt sich recht wohl in jener Zopf- und Perückenzeit ein derartiges steifes, unnatürliches Wesen kund, wo eben eine leere, geistlose Form die Idee wie ein üppiges Unkraut überwucherte, wovon namentlich die Musik für die Kirche viele Spuren an sich trägt, die weniger zu Herz und Gemüth, als zum kalten Verstand ihre Bestrebungen richten konnte, nach

II.

welchem Princip dann auch die damalige Fuge zu einem trockenen Rechenexempel herabsinken und als etwas dem Volk ebenso Unliebsames wie Unverständliches in grossen Verfall kommen konnte.

1) Wir beginnen mit einer Eigenthümlichkeit, die schon das 16. Jahrhundert zeigte (Jac. Gallus geb. 1550): den Leitton durch zufällige Erniedrigung zuerst gewaltsam zu unterdrücken, um ihn dann sofort wieder zur vollen Geltung kommen zu lassen.

Händel im *Funeral-Anthem of Queen Caroline*:

But their Name li - veth e - ver - more,

but their Name li - veth e - ver - more

NB.

und Leonhard Schröter, Weihnachtslied (1583):

NB.

Ein ähnlicher Fall will sich sehr unzweideutig heraus-

16

stellen in der vorletzten Zeile des bekannten Choral:
An Wasserflüssen Babylon:

nach A moll nach D moll

NB.
nach der Hauptart

Die Schlusszeile passt zur vorübergehenden gerade wie die Faust aufs Auge, oder mit andern Worten: man nimmt nun die wirkliche Schlusszeile nicht mehr als eine solche der Hauptart G-dur, sondern als eine neue Modulation wie die kurz vorher bezeichneten, und kommt erst dadurch zur wirklichen Ueberzeugung des Schlusses, dass der Klang aufhört. Statt dieses f möge man daher immer ein *fs* setzen; somit würde, die Zeile in die Hauptart gesetzt, sich auch die natürliche (nicht gezwungene Harmonie) bei den ersten Sopranachtern in die Tonart der Dominante (D-dur) wenden, worauf nunmehr auch die letzte Zeile ihren ebenso natürlichen, völlig befriedigenden Schluss bringen würde und könnte:

NB.
etc.

2) So streng es in der Vorzeit auch mit dem Quinten- und Octavenverbot gehalten wurde, so begegnet man doch häufig hier einer wunderlichen, wirklich komischen Umgehung dieses fesselnden Gesetzes dadurch, dass die Quinten und Octaven zwar auf dem Papier durch melodische Sprünge vermieden sind, aber trotzdem noch für das Ohr, also dem wirklichen Klang nach vollständige Geltung haben. Ist denn die Musik mehr für die Schrift als für das Ohr? Das hätten doch unsere guten Vorfahren bedenken und beherzigen sollen.*) Eine derartige Quintenparallele giebt im 5. Takt L. Schröter's vorerwähntes Weihnachtslied. Gleich dabinter zeigen sich gleichfalls ungeachtet der Stimmenkreuzung Octaven.

3) Am wirklichen Schluss einer Molllonart liessen die Alten gerade das dem Dreiklang wesentlichste Intervall, die Terz, weg, weil ihnen hier die Molllert unbefriedigend

*) Anm. d. Red. Wir halten solche Octaven oder Quinten nicht für absolut schlecht, wenn die sich kreuzenden Stimmen von verschiedener Klangfarbe oder Gestik sind.

erscheinen mochte (a). — Abgesehen von diesem Mangel des Wesentlichen, verfielen sie nun aber wiederum in's Extrem, indem sie für den Schlussaccord die ihnen mehr zusagende grosse Terz substituirten (b). Dass hierdurch wieder einem Querstand die Bahn gebrochen, einem sonst etwas groben harmonischen Fehler, galt ihnen gleich: um nur mit einem Dur-Accord schliessen zu können, liessen sie endlich auch noch den Dominantendreiklang eintreten (c), welcher seinem Wesen nach doch keinen Abschluss bewirkt, sondern vielmehr ein eigentlicher Leit- und Uebergangsassord ist. (Plagalschluss! D. Red.)

a)

b) c)

(Eine poetische Berechtigung dürfte letztgenannter Schluss jedoch da finden, wo im Text auch kein Abschluss vorhanden, eine noch ungestillte Sehnsucht, eine Hoffnung sich ausspricht.)

4) Eben diese Molllonart, resp. mit *Been*, sehen wir noch in alter Schrift sehr häufig mit einem *Be* weniger, als ihrer wirklichen Vorzeichnung nach, bezeichnet, z. B. D-moll ohne *Be*, G-moll mit einem, C-moll mit zweien. Diese veraltete Form muss begrifflicherweise beim ersten Anblick der Vorzeichnung etwas stutzig machen.

5) Obwohl auch die Alten die sogenannten Nebenseptimenharmonien kannten, so scheuten sie sich doch, die I, von C-dur in die IV, *F*-Dreiklang aufzulösen, und wählten dafür lieber den Dreiklang der II, *d f a*. Als Ursache mag wohl der hier zufällig absteigende Leitton mit beigetragen haben, den man nunmehr durch Erniedrigung für die wirkliche Tonart der IV. Stufe umändern zu müssen sich berechtigt glaubte.*)

NB.

NB.

C: V I I₇ IV C: V I F: V₇ I V

C: I V₇ I V

Die Selbständigkeit der Haupttonart C-dur ging somit verloren, wie auch der Vergleich beider Choralzeilen deut-

*) Eine Ausnahme hiervon giebt im ersten Notenbeispiel Handel beim Worte *leben*.

lich zeigen kann. Der F-Dreiklang darf daher kein tonischer werden, sondern muss Nebendreiklang oder IV. Stufe von C-dur verbleiben

6) Die Sache ging aber noch weiter. Man scheute sich nun sogar — bei zu Grunde liegendem gewöhnlichen Dominantenaccord, wo zufällig dessen Terz (Leiton) in der Oberstimme — diesen Ton, wenn er zufällig abwärts anstatt in die Höhe ging, nach seiner Natur zu belassen, und erniedrigte ihn auch hier frischweg:

Sonate von Just.

Haydn, Quartett 19.
Allegretto.

Mozart, Trio.

Den hieraus nothwendig entspringenden Querstand (in optima forma) liess man sich lieber gefallen, nur durfte, wie gesagt, des Abschreitens wegen der Leiton nicht nach seiner Natur belassen werden! Diese »Schrulles ist noch ein Document der Zopf- und Perückenzeit, vielleicht noch von der damaligen Kritik oder Harmonielehre besonders sanctionirt, so dass sogar Haydn und Mozart sich fügten!

Etwas ganz Anderes zeigen folgende Fälle:

Haydn, sieben Worte.

Mozart, Trio, B-dur.

Der sich hier zeigende Querstand hat doch wenigstens einen natürlichen Grund, welcher im gegenseitigen Zusammentreffen des Leitons der Molldominante mit dem erniedrigten Leiton 7. und 6. Stufe der absteigenden Moltonleiter liegt. Louis Kindscher.

Recensionen.

Instructive Unterhaltungsmusik für das Pianoforte.

E. R. Wie viele und gerechte Klagen werden seit geraumer Zeit über die Privat-Clavierlehrer geführt, über ihren Mangel an wissenschaftlich-pädagogischen Kenntnissen, über ihre leichtfertige Bequemlichkeit und Unterordnung unter den schlechten Geschmack und die Wünsche unmusikalischer Eltern! Wie viele Bücher, Broschüren etc. wurden geschrieben und gedruckt, um diesen »Claviermeistern« beizukommen, ihnen ihre Pflichten gegen die Kunst gegenwärtig zu halten, ihnen pädagogische Ideen beizubringen, sie auf die reiche Pianoforteliteratur aufmerksam zu machen u. s. w. Aber was hilft das alles? die Bücher bleiben ungelesen, die Unbildung, die Erwerbs-Interessen bleiben dieselben. Nach wie vor haben die Eltern in den meisten Fällen über die Kenntnisse des gewählten Lehrers kein Urtheil, nach wie vor behält namentlich bei dem Elementarunterricht der billige, aber pädagogisch schwache Lehrer den Vorzug vor dem theuren aber erfahrenen. »Schulen, Conservatorien, rief man dann, werden dem Uebelstand abhelfen, man wird da für billige Preise guten Unterricht geben und erhalten können, und die Schüler, die aus diesen Anstalten hervorgehen, werden die erhaltene musikalische Bildung weiter verbreiten.« Gut gedacht in der That, und es kann kaum fehlen, wenn — ja wenn dies »wenn« nicht wäre! — diese Anstalten und die an ihnen wirkenden Lehrer nur auch immer selbst von künstlerischen und pädagogischen Principien ausgingen und es also besser machten als jene oben bezeichneten Privatlehrer! Eine strenge Untersuchung des Vorgangs an diesen Schulen, der Grundsätze und Behandlungsweisen, welche die Lehrer befolgen, würde aber leider sehr oft zu der Wahrnehmung und Ueberzeugung führen, dass es hier nicht anders zugeht als im Privatunterricht, dass die Gründer und Lehrer häufig genug auch nichts Anderes im Auge haben als Erwerb um jeden Preis, und dass der schlechte Unterricht hier, wo er massenhaft betrieben wird, noch ungleich mehr Schaden anrichtet. Denn damit eine Schule einträglich sei, damit die Lehrer möglichst viel dabei verdienen, muss man möglichst viele Schüler haben; mit der Masse kommt dann natürlich nicht nur das mittelmässige Talent zu Hauf in die Schule gezogen, sondern auch die schlechte Kunstgesinnung, so dass Bedürfniss nach gefälliger, aber inhaltloser Unterhaltungsmusik.

»Nun, werden viele Leser sagen, es giebt doch aber gewiss in Deutschland ächte, gute Musikschulen, auf die das Obige nicht passt; ds haben wir ja Musikschulen wie die Leipziger, Kölner, Wiener, das Stuttgarter Conservatorium mit seinen berühmten Lebert und Starks — halt! von diesen wollten wir eben reden, denn wahrlich: diese zwei verbundenen Herren geniessen ein bedeutendes Ansehen; sie haben eine grosse Clavierschule herausgegeben, die von den ersten Musikern Deutschlands in höchst ehrenvollen Zeugnissen empfohlen

wurde und von zahlreichen Schülern benutzt wird; es sind aus dieser Stuttgarter Schule auch schon Künstler und namentlich Künstlerinnen hervorgegangen, wie die Mehlig u. A. — Nun ja, was die Technik des Clavierpietris betrifft, so dürfen nicht viele deutsche Schulen so rationell vorgehen und so gute Früchte zur Reife bringen, als diese Stuttgarter Clavier- und Orgelschule; kaum irgendwo anders kommt das Sprichwort »was ein Häkchen werden will, krümmt sich bei Zeiten«, bei den Fingern der Clavierpietris so zur Geltung wie dort. In den Übungen der Lebert und Stark'schen Clavier- und Orgelschule sind in Bezug auf die Technik gewiss sehr richtige Gesichtspunkte durchgeführt: beide Hände werden durchaus gleichmässig behandelt, was die rechte, muss auch die linke machen können; die Tonarten werden bei Zeiten eingepägt und dürfen den Schüler 5, 6 oder gar 7 Kreuze oder Bee bald nicht mehr genieren; vom Leichten zum Schwereren und Schweren ist ein richtiger Stufengang eingehalten und der Parnass des Clavierpietris muss bald erstiegen sein. Leider ist nur eins dabei ausser Acht geblieben, die Bildung des Geschmacks, des feinen Gehörs, der feinen Unterscheidung zwischen Wohl- und Uebelklang; ja es scheint manchmal geradezu, als sollten die Schüler bei Zeiten an bedenklich klingende Musik gewöhnt werden, damit sie später sich nicht beklagen, wenn sie allermodernste Virtuosen-Musik spielen müssen — müssen? ja müssen! denn diese Art von Claviermusik gilt ja doch diesen Herren für das Höchste in der Kunst, und während Bach, nach allem was man beobachten konnte, nur als technisches Mittel benutzt wird, springen die Schüler dieser Anstalt über die bedeutendste Musik auch der neueren Zeit, wie z. B. Schumann, hinweg, um baldmöglichst die erworbene grosse Fingerfertigkeit an Virtuosen-Musik betätigen zu können, die sie denn zumeist auch wirklich mit überraschender Fertigkeit spielen, während die mangelnde musikalische Schule sich an Werken der Meister häufig genug bemerklich macht.

Was wir oben über die Lebert und Stark'sche Clavier- und Orgelschule, nämlich die gedruckt bei Cotta erschiene, sagen und durch zahlreiche Beispiele belegen können (die bei guten Musikern das Bedauern erregen, dass die Stücke nicht vorher gehörig gefeilt wurden), das hat sich uns auch bei einer neueren Edition wieder mit aller Schärfe aufgedrungen, und haben wir bei dieser Gelegenheit wieder bemerken müssen, wie erstaunlich wenig unsere Clavierlehrer heffens sind, unsere musikalische Jugend zur rechten Kunst zu erziehen, wie sie aber statt dessen sie zu jener coquetten Salonkunst führen, die in gehaltlosen, aber virtuosenhaft aufgeputzten Stücken das höchste Ziel ihrer Bestrebungen erblickt. Darum muss also ein Schüler in frühesten Jugend angeleitet werden, salonmässig zu spielen, sich dem Geschmack der Leute zu beugen, hier ein Tänzerchen, dort ein Stückchen aus einer, wo möglich modernsten Oper, dort ein Melodiechen irgend eines anerkannten Meisters, aber verbrämt und für den Salon zugestutzt, zum Besten zu geben — denn in seiner ehrlichen Einfachheit taugt es ja nicht für den »Salon«, für diesen heiligen Hain der modernen Kunst.

Die merkwürdige Edition, welche uns veranlasst, obige lange in Stillen gehegten Gedanken einmal entschieden auszusprechen, heisst:

Neues Jugend-Album. 12 leichte Salonstücke in fortschreitender Schwierigkeit zur Unterhaltung für die Jugend; für das Pianoforte von S. Lebert und L. Stark. Stuttgart, Eber. In zwölf Heften à 10 oder 12 $\frac{1}{2}$ Sgr.

B. Schumann hat bekanntlich auch ein »Jugend-Album« und »Kinderscene« geschrieben. Er wollte durch dieselben ver-

hindern, dass dem jungen Clavierpietris bei den notwendigen und anhaltenden technischen Studien die poetische Anschauungs- und Auffassungsweise verloren gehe; er wollte ihn dadurch wohl auch mit der Gegenwart contact erhalten, da die Poetie in den für so jugendliche Spieler sonst geeigneten Haydn'schen und Mozart'schen Sonaten eben doch eine andere ist als die uns gegenwärtig natürliche. Schumann hat damit gewiss Gutes gewirkt und sich bei manchen Lehrern und Schülern Dank erworben; ob er überall verstanden worden ist? wir wissen's nicht, bezweifeln es aber. Sich bei der grossen Welt zu insinuiert, verleiht die Stuttgarter Clavierlehrer offenbar weit besser. »Was kümmert uns Poetie, was gehaltvolle Musik? Nur im Salon und bei seinen Anhängern finden wir Dank und Käufer.« So ungefähr denken die Herren, und man muss gestehen, dass sie als speculative Köpfe recht haben; wie es dabei mit ihrem künstlerischen Gewissen steht — — ach! dieses Gewissen muss sehr zahm sein, sonst würden sie den Mahnungen desselben zu folgen sich mehr bestreht zeigen.

Als wir dieses neue Jugend-Album zur Hand nahmen, erschraken wir gleich, da wir ahnten, die Jugend habe vorläufig nicht im »Salon« zu thun, sondern in der Lernstube und hernach in der frischen Luft. Doch entschlossen wir uns, einen Gang durch die 12 Heft zu machen. Ueber das erste Heft, Mazourka in A-moll, kamen wir ziemlich glücklich hinweg, freuten uns sogar, dass das Thema auch in der linken Hand vorkommt und somit das oben angeführte Princip auch hier gewahrt ist. Entschieden schlechter erging es uns bei Nr. 2 »Polka«. Wir wissen nicht, ob dieses Stück von Herrn Lebert oder von Herrn Stark componirt ist, aber das wissen wir, dass der, welcher das Stück componirt hat, kein Meister der Composition ist, auch nicht einmal so weit, als man es sein muss, um Kinderstücke zu schreiben. Hier das Thema:



Wie wird wohl selbst ein Schüler von einigem Gehör bei Takt 2 — 4 sich benehmen? Dem Herrn Componisten muss diese Discordanz aber besonders gefallen haben, denn er wiederholt sie im Lauf des Stücks ohne Veränderung nicht weniger als achtmal! — Zum 3. Stück, »Phantasie«, mussten Schuberth'sche Motive behalten, was uns, gegenüber dem Stil dieser Stücke, als eine Profanation erscheint. Wunderbar berührt uns der Uebergang aus C-moll nach C-dur Seite 4 Syst. 2 und 3, noch mehr aber jener ähnliche, Seite 6 Syst. 6, wo der A-moll-Accord gegen die vorhergegangene kleine Note als des Dominantaccords und den Durchgang es wahrhaft »schlagendes« wirkt. Welche Meinung unsere componierenden Herren Clavierlehrer vom Quartextaccord haben, das kann man ausser in obigem Notenbeispiel (Takt 4) auch aus Nr. 4 »Mazourka« (ebenfalls Takt 4) entnehmen, welches Stück noch die besondere Eigenschaft hat, in C zu beginnen und in A-dur zu schliessen:



Heft 5, welches aus drei Stücken besteht, bringt vorerst Mendelssohn's Andante-Thema aus dem Violin-Concert mit einigen Claviergängen, namentlich chromatischen, aufgezupft, welche auch beweisen, dass der Componist in Bezug auf chromatische Rechtschreibung wenig aufgeklärt ist, da er in C-dur aufwärts statt $a \flat b c : a \text{ ou } h c$, und abwärts statt $g \flat f : g \text{ ges } f$ schreibt. Die andern Hefte können wir übergehen und wollen nur als Curiosum anführen, dass von Nr. 7 angefangen 3 Hefte Meyerbeer's »Afrikaner« gewidmet sind. Es ist doch gewiss unsererseits wichtig, dass die Jugend frühzeitig auf die Existenz dieser »Schwarzen« aufmerksam gemacht wird, damit sie sobald wie möglich zu musikalischem Nutz und Frommen sich von ihren Eltern die Erlaubnis zum Besuch dieser Meisteroper ausbitte. Ebenso merkwürdig ist das letzte Heft »Ungarische Rhapsodie«, welche gewiss eine Hindeutung auf die Herrlichkeiten sein soll, die dem Elfen künftig in andern gleichnamigen Compositionen aufgehen werden.

Entschieden richtiger, edler und musikalischer, fasst ein anderer Jugend-Componist, der freilich aus der Leipziger Schule hervorgegangen ist, die pädagogische Seite solcher Stücke für die Jugend auf. Es liegen von ihm zwei Hefte vor:

Acht Albumblätter für das Pianoforte im leichtesten Stile von Emil Krause. Op. 16. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biederman. 45 Ngr.
Album für die Jugend. 30 Clavierstücke von Emil Krause. Op. 20. Hamburg, Czern. 4 Thlr. netto.

Diese Stücke schliessen sich in Haltung und Tendenz an Schumann's Jugendstücke an (manchmal beinahe bis zur unerlaubten Aehnlichkeit). Die 30 Clavierstücke haben besondere Titel, die wir hier nicht alle anführen können, die aber ebenfalls den Schumann'schen ähnlich sind. Da zwischen den beiden Heften des Schumann'schen Albums ein ziemlicher Abstand in Bezug auf Anforderung an Technik und Auffassungsvermögen besteht, so dürften die vorliegenden Albumstücke vielleicht bestimmt sein, diese Lücke auszufüllen. Wir können ihnen die Fähigkeit solcher Vermittlung in Bezug auf die geforderte Technik auch einräumen, während freilich, was die Erfindung betrifft, die Nähe und der Vergleich mit Schumann für einen jungen Componisten bedenklich und gefährlich ist. Billigerweise wird man aber nicht fordern dürfen, dass irgend ein Componist, der der Jugend zu Liebe schreibt, eine poetische Kunst besitze wie Schumann. Der gute Wille muss sich in der Kunst zuweilen für die That genossen werden. — Der Clavierstanz in diesen beiden Heften ist durchschnittlich gut und angemessen; dagegen können wir einzelne Stellen in Betreff der harmonischen Logik schlechterdings nicht begreifen, die auch namentlich bei einem Schüler Hauptmann's sehr auffallend sind. Wir wollen einige derselben hier anführen; vielleicht genügen sie, um noch andere ähnliche Ungeschicklichkeiten als zu dieser Kategorie gehörig zu erkennen und zu beurtheilen: Op. 16 Nr. 3, letzte Zeile, wo bei den Cadenzen statt des 2-Accords mit absolut falscher Wirkung der Dreiklang steht; Op. 20 Nr. 4 abermals der Schluss, wo der Bass

ganz verwickelt gesetzt ist, und im vorletzten Takt einfach $d \flat e$ heissen sollte; Nr. 29, Syst. 2 Takt 6, wo der Bass zur Unzeit die Tonika anticipt.

Übersicht neuer erschienenen Musikwerke.

Chor-Compositionen.

b) Für Männerchor mit Begleitung.

Immanuel Faist. Hymne (Gedicht von J. G. Fischer) für Männerchor mit willkürlicher Begleitung von Blech-Instrumenten und Pauken. Preis-Chor für das erste oberösterreichische Sängerverein. Partitur (mit unterlegtem Clavierauszug) und Singstimmen. (Ried, J. Kränz.)

Immanuel Faist. Die Macht des Gesanges (Gedicht von Schiller), für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten und Pauken, Op. 45. Preisergötzen von dem Ausschusse des Schlesienschen Sängerbundes. Clavierauszug und Singstimmen. (Breslau, Leuckart.)

Anton Brückner. Germanenzug (Gedicht von A. Silberstein), für Männerchor und Harmoniebegleitung. Preis-Chor für das erste oberösterreichische Sängerverein. Partitur (mit unterlegtem Clavierauszug) und Singstimmen. (Ried, J. Kränz.)

Rudolph Weluwarm. Germania (Gedicht von G. Kühne), für Männerchor und Solo, mit vollständiger Militärmusik oder Piano-Orchester-Begleitung. Preis-Chor für das erste oberösterreichische Sängerverein. Partitur (mit unterlegtem Clavierauszug) und Singstimmen. (Ried, J. Kränz.)

Carl Santner. Das ganze Deutschland soll es sein (Gedicht von Hebel), für Männerchor mit Harmonie- oder Piano-Orchester-Begleitung, Op. 14. Preis-Chor für das erste oberösterreichische Sängerverein. Partitur und Stimmen. (Ried, J. Kränz.)

Wilhelm Tschirch. Salzwag' er regem, für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten, Op. 63. Partitur und Singstimmen. (Berlin und Posen, Boie und Bock.)

Eine Reihe von Männergesängen, ähnlich nach Zweck und Mittel — wohl auch der Tschirch'sche geistliche Chor mag aus ähnlicher Veranlassung hervorgegangen sein — sämtlich mit Blasinstrumenten-Begleitung, also auf Ausführung im Freien berechnet. Die bedeutendsten darunter sind wohl ohne Zweifel die I. Faist'schen, dessen »Die Macht des Gesanges« nur unter der Wacht Schiller'scher Reflexion nicht recht in musikalischer Wirkung kommt, so viel Mühe der Componist sich gegeben hat, der Sache im Einzelnen den rechten Ausdruck zu verleihen; während sich die »Hymne« leichter und freier gestaltet. Der Tschirch'sche geistliche Chor (bei welchem auch Contrabaß und Cello verwendet sind) ist ebenfalls von kräftiger und würdiger Haltung. Diese drei Werke verdienen übrigens eine eingehendere Betrachtung. Von den patriotischen Gesängen von Brückner, Weinwarm und Santner, welche durch die politischen Ereignisse einigermaßen überholt scheinen, hat der erstere ein düsteres Gepräge (Tonart D-moll), das im Augenblick, wo wir dies schreiben (in den Tagen der Luxemburger Frage), uns doch wieder an mancherlei politische Gefahren erinnert. Grosses musikalisches Interesse hat uns das Stück nicht gewährt. Noch weniger der Chor von Weinwarm, der strophisch behandelt ist und uns ziemlich leblos erscheint: der Componist hat den rechten Ton unserem Gefühl nach nicht zu treffen gewusst; der »Freiermann« (die Deutsche), der seine Brant (Germania) sucht, hätte sich wohl in etwas einschneidenderen Tönen musikalisch vernehmlich machen dürfen, und eine durchcomponirte Behandlung des Textes wäre, wenn auch weniger bequem, doch sicherlich zum Vortheil des Ausdrucks am Platze gewesen. Was den Santner'schen Chor betrifft, so steht die Musik ungefähr auf demselben Niveau wie das Gedicht, das also beginnt:

Das ganze Deutschland soll es sein,
So singen wir seit Jahren;
Das Donnerwetter schlage drain,
Wir sind doch keine Narren!

Zur Charakterisirung der Musik können wir, wenn Raum wäre, die Stelle Seite 14 und 15 der Partitur zu den Worten »zersplittert« steht der Riche Schlaf, es fehlt dem Baum die Krone« anführen. Der Patriotismus dieser Herren mag ernst und gut gemeint sein; dass aber aus diesen Gesängen kein einziges Deutschland erblühte, kann nach solchen Beispielen Niemand mehr wundern.

Von anderer Art ist folgendes Werk:

Georg Vierling. Zur Weisheit (nach Anakreon von Fr. Grandeur), für Männerchor und Orchester, Op. 22. Partitur, Cistruerfassung, Sing- und Orchesterstimmen. (Breslau, Leuckart.)

Es ist dies, wenn wir nicht irren, dasselbe Werk, welches unter dem Titel „Im Herbst“ 1866 in Leipzig durch den Pauliner-Verein aufgeführt worden ist. Es kann als schäbige Frucht vielseitiger musikalischer und allgemeiner Bildung bezeichnet werden, die sich in grossen Rhythmen recht gut ausnehmen mag. Selbständiges, Eigenartiges oder Neues vermögen wir dem Werk nicht nachzuräumen.

Berichte.

Berlin. A. W. In dem letzten Concert für die Gustav-Adolf-Stiftung brachte der Stern'sche Gesangverein ausser der „Walpurgisnacht“ ein Teudum von Bernhard Scholz zur Aufführung. Der Text dieses Werks ist nach Worten der heiligen Bücher und christlicher Hymnen geschickt zusammengestellt. Das eigentliche Teudum besteht aus fünf Chören, deren erster und letzter diesen weitaus grosseren und bedeutenderen Theil des ganzen Werks durch Gemeinsamkeit musikalischer Motive gleichsam in einen Rahmen fassen und zu einem Ganzen verbinden. Das darauf folgende Soliquartett ist ein Grabgesang für die im Kampfe Gefallenen, und den Schluss bildet der Choral „Nun dankt alle Gott“, zuerst homophon vierstimmig vom Chor, durch Clarinetten und Fagotte unterstützt, dann unisono mit figurirter Begleitung des Orchesters gesungen. Ueber die zweite Hälfte des Werks geht mein Urtheil vorwiegend dahin, dass sie füglich fehlen könnte. Durch sie wird der Totalindruck abgeschwächt, und selbst ein wirksames Soliquartett würde nach der fünf mächtigen Chören schwerlich vor dem dem Ganze abschliessenden Choral sich Geltung zu verschaffen vermögen. Die Stimmen wirken überdies nicht recht glücklich in diesem Solosatz, in welchem mir als bedeutsam nur ein allerdings sehr schöner Moment aufzufallen ist. Ich meine das Sopranistsatz „Friede wehlt in der Tiefe“ und das sich anschliessende Schlussende. Die fünf Chöre degen sind wirkungsvoll und zungen, mit Ausnahm' der bin und wieder sehr hoch geführten Soprane, für die Meisterschaft des Componisten in Behandlung des Chors und des Orchesters. Der Stil, in dem es geschrieben, nähert sich wohl dem am meisten, wie wir ihn in Mendelssohn's Psalmten und Oratorien finden. Von grossem Interesse ist die gestaltliche Art und Weise, wie sich das dramatische Inhalt der Textworte musikalisch wiedergibt. Am eigenartigsten und prägnantesten in Bezug auf die musikalische Idee trat der Satz „Wir lagen gebettet am Boden“ hervor. Das ganze Werk verrieth nicht allein einen fein gebildeten Geschmack und warmes Empfangungsvermögen, sondern es legt auch ein glänzendes Zeugnis für gestaltende Kraft und musikalische Begabung im Allgemeinen ab.

Am 9. v. Mts. fand das erste der drei Schütz'schen Orchesterconcerte, leider für einen wenig gefüllten Saal, statt. Neu war darin die Ouverture zu Schubert's Oper „Fierabras“, ein interessantes Werk von romantisch-mährchenhaftem Colorit. Das erste Thema ist von grossem Reiz, aber der Giederung des ganzen Stücks fehlt rechte Klarheit, so dass sich die rechte Steigerung durch einen polyphonen Mittelsatz vermissen. Eine Haydn'sche Motette „Assommes et comae crucis“ ist zwar nicht weniger als kirchlich, aber ein Muster von archaischer und christlicher Wirksamkeit. Bach's Violinconcert in A-moll schwingt sich besonders im Adagio mit den merkwürdig figurirten Orgelpunkten der Basse zu hoher Bedeutung auf. Dies Mniskstück, sowie das Beethoven'sche Violinconcert für Herr Concertmeister Lantier nach aus Dresden ganz vorzüglich vor und zeigte sich als ein Geleier von besonderer Bedeutung. Bach's grosse Orgellocute, von Esler für Orchester übertragen, und Gluck's reizende Kamerninskaja vervollständigen das reiche und interessante Programm dieses ersten Concerts, welches Herr Scholz mit technischem Geschick und gesittvoller Durchdringung der erwähnten Musikstücke leitete.

Das Florentiner Quartett hat durch seine vorigigen Leistungen schliesslich unser Publicum so anzuregen, dass es fünf Concerte im grossen Saal der Singacademie zu veranstalten vorochte.

Die Oper machte einen verunglückten Versuch, Fräul. Artôt durch Mozart's Gräfin im Figaro auch der denischen Musik dienbar zu machen. Ein anderer mit Niemann's ein Othello lief nicht glücklicher ab, während Fräul. Artôt bei dieser letzteren Oper sich in ihrem Element befand und daher vorzügliches leistete. Die Friedrichwihlmsstadt brachte Offenbach's „Blaubert“, über den ich jedoch, da ich keine Musik daran fand, nichts zu berichten habe. — Zu Ehren von Ferdinand Hiller's Anwesenheit hier selbst brachte die letzte Symphonie seine zweite Concertouverture, wie ein Concert der Lieblich-schen Capelle verschiedene andere Werke des-

selben Componisten, über die ich jedoch nicht berichten kann, da anderweitige Verpflichtungen mir den Besuch dieser Aufführungen unmöglich machten. Auch ein Souper, bei welchem sich einige fünfzig Musiker und Nichtmusiker beteiligten, war dem Gast zu Ehren veranstaltet. — Im Uebrigen gab es Abonnement- und Virtuosenconcerte, von denen ich der Heros Franz Benda, Heinrich Barth und Fabian Rabfeld nenne.

Basel.] Unser musikalisches Leben, das im Ubrigen seinen gewöhnlichen Gang geht, hat in diesem Winter eine sehr hervorragende Bereicherung erhalten durch die von Hrn. Dr. Hans v. Bülow mit den Herren Abel und Kabat gegebenen Triosconcerten. Zwar wie die Kammermusik bisher durch die von Herrn Musikdirector Reber veranstalteten Kammermusikconcerten vertreten, allein unter sprachlicher Theilnahme, so dass man anfangs für das neue Uebernehmen nicht viel erwarten konnte. Dasselbe hat aber dennoch einen immer steigenden Erfolg gehabt, so dass die drei Künstler sich veranlasst fanden, einen zweiten Cyklus zu veranstalten. Wenn wir auch nicht alles bewundert haben, was wir zu hören bekamen, sowohl was die gewählten Werke, als was die Ausübung und Auffassung betrifft, so mussten wir sehr dankbar sein für die zahlreichen Gönner, die wir vorher nicht gehabt hatten. Namentlich die senere Literatur: Raff, Rubinstein, Kiel n. s. w., lernie man dadurch kennen, während sich die „Kammermusikconcerte“ vorwiegend auf dem Feld früherer Zeiten bewegt hatten.

Auch sonst brachte uns die Anwesenheit des Herrn v. Bülow manches, was wir ohne ihn nicht gehabt hätten. Im Concert des Hrn. Walter spielte er mit einem seiner Schüler Hrn. Levin und Hrn. Walter das Bach'sche Triosconcert, etwas für Basel absolut Neues. Im gleichen Concert trug er dann noch (anstatt der angekündigten Rhapsodie spangnn von Liszt) die Cismoll-Sonate Op. 29 in B-moll vor und zwar in einer Weise, die von der unserm Publicum bisher gefälligen ziemlich abwich: die Mittelsatz verhältnissmässig langsam, den Schlussatz rapid, doch gar nicht unruhig. Nur grosse Eileistung, sein ein Tag wurde in Basel, um sich ein Bild von nicht gesprochen, als von der Cismoll-Sonate. Einander fehlt grosse Mühe, die angefochtene Vortragweise als der Originalausgabe durchaus nicht widersprechend und auch sonst zu verteidigen, und freut sich namentlich der lebendigen Anregung, die durch diesen Vortrag in weitem Kreise gegeben wurde, eigene Auffassung mit fremder zu messen und zu vergleichen, was ja bei eigentlichen Concertstücken nicht möglich ist. So selten dergleichen bei uns geschieht, es kann nur wohlthätig wirken.

In einer Triosreihe fuhr Herr von Bülow einen seiner früheren Clavierschüler vor, Herrn H. Götz, dermalen Organisten in Winterthur (an Kirchner's Stelle). Derselbe debutirte nicht blos als Clavierspieler, sondern auch als Componist in einem Clavier-Trin. Der Anhang, den dieses Werk fand, bewog die Concertdirection, eine der Vollendung nahe Symphonie des jungen Componisten auf das Programm des neunten Abonnement-Concerts zu setzen. Die Erwartungen, die man hegen konnte, wurden durchaus erfüllt, das Werk (in E-moll) fand ungewöhnlichen Beifall bei unserm neuen Orchesterwerke gegenüber sehr oft kühnen Publicum. Dürfte auch das Eine und Andere durch etwelche Umarbeitung so kirchlich und forschler Vollendung gewinnen, wenn die allen üppigen Schosse geschnitten werden, so hat nun der Componist die Wirkung erprobt und die Gelegenheit zur Ueberarbeitung bekommen. Immerhin verdient das Werk als ein hervorragendes Zeugnis tüchtigen und ersten Strebens bezeichnet und weit eher hervorgehalten zu werden, als z. B. die „Columbus-Symphonie von Abert, von welcher seiner Zeit so viel Aufhebens gemacht worden ist.

Feuilleton.

kurze Nachrichten.

Das zehnte und letzte Abonnement-Concert in Brannschweig brachte lediglich Solo-vorträge des Herrn Taugis und des Fräul. Bettelheim. (Da hätte ein Referent der Augsb. A. Zig. mehr Recht gehabt zu berichten, die Saison habe mit Vorträgen des Fräul. Bettelheim geschlossen, wie dies der Leipziger Berichterstatter jenes Blattes that, der es gar nicht der Mühe werth fand zu bemerken, dass ein neues Werk von Gade (die Kreuzfahrer) zum erstmalig aufgeführt und mit herzlicher Theilnahme aufgenommen worden ist. D. Red.)

Die A. A. Zig. brachte aus Paris über den „Don Carlos“ folgende Notiz: „Verli's „Don Carlos“, der gestern in der grossen Oper zum erstmalig aufgeführt wurde, ist, wenn kein Geringes, so doch mehr als ein halbes Flasco. Der Componist des „Ernanis“, „Rigoletto“, „Trovatore“, der „Traviata“ hat, unineigend des Non curat homini

contingit . . . und nahebelehrt durch den frühern Missethäter der *«Force du Destin»* obermals die Bahn Meyerweilers (Andere sagen R. Wagner's. D. Red. d. L. A. M. Ztg.) betreten wollen. Die Folge war, dass nur die Stellen, wo er sich etwas gehen liess und ganz Verdi war. Beifall fanden. Vieles ist ganz angeniehmbar, des meiste farb- und charakterlos. Ein Duett zwischen Don Carlos und Elisabeth im ersten Act fand einigen Beifall; einmüthig ist die Vorstellung Posa's in der zweiten Scene des zweiten Act's; im dritten Act findet sich ein schönes Terzett, wo sich Carlos' Liebe zu Elisabeth enthüllt, und des Gebets der Heimsuchenden Gesandten gehört zum Besten im ganzen Werk; im vierten Act giebt die berühmte Posa's dem Sänger Feare Gelegenheit zu einem grossartigen Triumph. Das Libretto leidet vielleicht an dem ziemlich seltenen Fehler, dass es sich zu getreu an die Quelle bei dem deutschen Dichter hält. Dadurch entziehen viele Dehnungen, und in der Oper entscheidigen schöne Verse nicht für die Langweiligkeit politischer Gespräche. Die Figuren Herzog Albu's und Donnu's sind weggelassen; die Etoull ist ein einmüthiger Fräuleinzimmer als bei Schiller, und der Schluss ist weniger grausam. Die letzte Scene findet in St. Just statt, wo Carl V. noch lebt, und die infanten den Händen der Inquisitors zu entreissen und in seine Obhut zu nehmen. Wir heben schon schlimmere Aenderungen in Opern-Texten eriebt.

In einem Concert der Würzburger Liedertafel am 29. März kam u. a. eine Composition von J. Muck: *«Lagercene deutscher Landknechte für Soli, Chor und Orchester»* unter dem Componisten persönlicher Leistung zur Aufführung und fand sowohl eine beifällige Aufnahme, wie auch von Seite der Localkritik eine günstige Beurtheilung.

Der Pianist Hans von Bronsart ist zum Intendanten der kgl. Schauspiele in Hannover ernannt worden.

In der Peters-Ausgabe ist jetzt auch Handel's *«Messias»* in Partitur erschienen und zwar in der Weise, dass das Original und die Mozart'schen Zusätze, aber deutlich geschieden, darin enthalten sind.

In München wird Gluck's *«Armida»* zur Aufführung vorbereitet.

Wir machen die Leser hiermit auf das Inserat der heutigen Nummer, betreffend ein Töpfer-Album, aufmerksam, als auf eine Unternehmung, die gewiss in vielen Kreisen Interesse und Theilnahme finden wird.

(Eingesandt.) Die *«Aesthetische Rundschau»*, redigirt von A. v. Czetzke, erscheint im zweiten Jahrgang vom 1. April d. J. bei erweitertem Inhalt unter dem Titel: *«Aesthetische Rundschau, Wiener Wochenchrift für Musik, Dramatik und bildende Kunst»* im Commissions-Verlag bei J. B. Bertelmas o. Comp. in Wien. Bei der Originalität und Gediegenheit aller derinnen enthaltenen Aufsätze aus der Feder der namhaftesten

Schriftsteller ist der Pränumerationspreis (f. l. 50 Kr. per Quartal ein sehr mässiger.

Leipzig. Die Oesterprüfungen am Conservatorium haben am 9. April begonnen. Das Programm der ersten Hauptprüfung führte folgende Concertanten, von folgenden Zeitigen gespielt, auf: Concert für Pianoforte von Hummel (1. Satz) — Herr Ernst Eulenburg aus Berlin. Concert-Polono (Op. 56) für Pianoforte von J. Moscheles — Herr Max Woglitsch aus Hermannstadt. Concert für Violine von F. David (D-dur, 2. und 3. Satz) — Hr. Emil Lehr aus Bakenstein. Rondo brillant für Pianoforte (Es-dur) von Mendelssohn — Hr. James Wilson aus Newport (Rhode Island). Concert für Violoncello von Gollermann (1. Satz) — Hr. Jul. Herrlich aus Basel. Concert für Pianoforte von Field (As-dur, 1. Satz) — Hr. Georg Hodorowski aus Poltawa. Concert für Violine von L. Spohr (D-moll, Nr. 9. Adegio und Allegro) — Herr Michael von Dewydow aus Petersburg. Concert für Pianoforte von Beethoven (Es-dur): 1. Satz — Herr Gustav Kogel aus Leipzig, 2. und 3. Satz — Herr Charles Hepp aus Birmingham. — Die zweite Hauptprüfung, am 12. April, brachle in ihrem Programm ebenfalls Solo-Vorträge, nemlich: Concert für Pianoforte von Ferd. Hiller (Fis-moll, 1. Satz) — Herr Nathan Emanuel aus Stettin. Concert für Violine von F. David (D-moll Nr. 3, 2. und 3. Satz) — Herr Richard Arnold aus Memphis (Tennessee). Concert für Pianoforte von Mozart (D-moll, 1. Satz) — Herr Otto von Gumpert aus Glogau. Concert-Allegro für Violoncello von Romberg — Hr. August Schreiner aus Leipzig. Concert für Pianoforte von St. Bonnet (F-moll, 1. und 2. Satz) — Hr. Max Pinner aus New-York. Andante spianato und Polonoise für Pianoforte von F. Chopin, Op. 23 — Herr Theodor Merrens aus Hamburg. Concert-Allegro für Violine von Baxinal (D-dur) — Herr Robert Heckmann aus Meissenheim. Concert für 2 Pianoforte von Mozart (Es-dur) — Herr Robert Bonner aus Brighton und Hr. Johann Himmlschach aus Philadelphia. — Am Donnerstag kommt, wie alljährlich, S. Bach's Passionsmusik nach Mettrhaus zur Aufführung.

In Betreff der Orthographie in dieser Zeitung.

Wie unsere geehrten Leser bemerkt haben werden, hatten wir seit Anfang dieses Jahrgangs den Grundsatz durchgeführt, Eigenschafts- und Zeitwörter unter allen Umständen mit kleiner Anfangsbuchstaben zu drucken; es war dies geschehen aus Ueberzeugung von dem Missbrauch, der in anderer Sprache mit den grossen Buchstaben getrieben wird und auf Zureden einiger Freunde. Gegen diese Neuerung sind uns aber von Seite einiger unserer Hauptmitarbeiter entscheidene Proteste zugegangen, die uns veranlassen, mit der heutigen Nummer zu dem allgemeineren Usus zurückzukehren, wenn das betreffende Wort durch den Artikel entschieden die Eigenschaft eines Hauptworts annimmt. Die Redaction.

ANZEIGER.

[66] **Neue Musikalien**
im Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

- Ahert, J. J.**, Ouverture zu Astorge, romanische Oper in 3 Acten. Orchestersimmen 3 —
- Beethoven, L. v.**, Concerte für Pianoforte und Orchester. Ausgabe für zwei Pianoforte. 3 10
- Nr. 4. Concert Op. 58 Gdur. Arrang. von Aug. Horn
- Vierte Symphonie**, Bdur, Op. 66. Arrang. für Violine, Violoncello u. Pianoforte zu vier Händen von C. Burckard
- Die **beste Schulle des Violinspiels**, Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeben von Ferdinand David. 3 10
- Nr. 4. **Biber**, Sonate 4 5
- 3. **Corelli**, Folies d'Espagne 4 5
9. **J. S. Bach**, Sonate, E-moll 4 —
- Franz, Rob.**, 6 Lieder von Helnr. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 38 3 5
- Nr. 1. **Frauling**, Die Wellen klinken und fliessen.
- 2. Der Schmetterling ist in die Rose verliebt.
- 3. **Childe Harold**, Eine sterke schwarze Barke.
4. **Sag mir!** Sag mir wie einst die Uhren erkund.
- 5. **Guidine Sternlein** schauen nieder.
- 6. **In der Fremde**, Es treibt dich fort von Ort zu Ort.

- Greenebach, E.**, Sechs Clavierstücke zu vier Händen im Umfange von 2 Tönen für Anfänger. 4. Sammlung, Op. 118 H-f und A-f — 35
- 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. In zwei elegant brochirten Bänden 5 15
- Wagner, Rich.**, **Vorspiel** (Ouverture) zu der Oper **Lohengrin**, für Orchester. Orchestersimmen 4 174

[67] Demnächst erscheint in meinem Verlage

SALANIS
Siegesgesang der Griechen
von Hermann Lingg
für
Männerchor und Orchester
von
Friedr. Gersham.
Op. 10.

- Partitur 1 Thlr. 25 Ngr.
- Clavier-Auszug und Chorstimmen 1 — 25 —
- Chorstimmen einzeln 0 — 25 —
- Orchesterstimmen sind von mir in Leipzig zu beziehen.
- J. Rieter-Biedermann** in Abchrift und Wintertur.

[68]

Einladung zur Subscription.

Am 4. Juni d. J. feiert der durch seine genialen Forschungen und Entdeckungen auf dem Gebiete der Theorie des Orgelbaues hochberühmte Professor

Johann Gottlob Töpfer in Weimar,

in den weitesten Kreisen verehrt als einer der grössten Orgelvirtuosen und Orgelcomponisten der Gegenwart, sein **Fünfzig-jähriges Dienstjubiläum**. Die Schullehrer des Grossherzogthums Weimar, meistentheils Schüler des hochverdienten Mannes, beabsichtigen zur Feier des schönen Tages dem Jubilar ein

Album von Orgelcompositionen der hervorragendsten Meister der Gegenwart,

unter Redaction von

Gottschalch und Müller-Hartung,

zu überreichen. Durch die freundlichste Unterstützung ist es una gelungen, ein Sammelwerk zu Stande zu bringen, das in der Literatur des Orgelspiels jedenfalls einen sehr hohen Rang einnehmen wird, indem es sowohl den schwächeren als vorgeschrittenen Orgelspielern ein Studienwerk darbietet wird für alle Hauptformen der Orgelcomposition, vom Leichterem zum Schwereren gehend und für den praktischen Gebrauch besonders geeignet. Der **Beitrag des beachtlichen Unternehmens zu einem Stipendium für musikalisch befähigte ärmerer Seminaristen in Weimar und Eisenach**, unter dem Namen „**Töpfer-Stiftung**“, verwendet werden. Das Album erscheint im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur und wird folgende Compositionen enthalten:

17 kleine, ganz leichte Orgelstücke von Dr. Volckmar in Homburg,
1 kleine leichte Orgelstück von Seminarlehrer Davin in Schüttern,
1 Verspiel von E. Sulz in Weimar,
1 kleine Präludien von A. W. Gottschalch,
1 kleine Präludien von Baumann in Stadtfremda,
1 kleine Präludien von W. Wedemanna,
1 Adagio von Domorganist Geitz in Erfurt,
Adagio von Dr. Franz Lätzlin Rom,
Adagio von H. B. Städe,
Präludium von Capelmeister Brosig in Breslau,
Festpräludium von Jul. Tschirch in Hirschberg,
1 Postludium von Heidler in Königsberg und Reichardt in Adorf,
Präludium zu Chören von Garlich in Werden, Musikdirector
Flügel in Stettin, Musikdirector Richter in Leipzig, Rob.
Schubert daseibst, Organist Risdell in Neustadt a. O.,
Sonate von Dr. W. Volckmar.
1 Trios von Musikdirector Markall in Danzig,
1 Trios von Dr. Volckmar in Homburg,
Canonisches Trio von Dr. Imm. Faisal in Stuttgart,
Fagen von Müller-Hartung, Musikdirector Sattler in Olden-
burg, Professor Lobs in Leipzig, Organist A. Tod in Stuttgart.

Der **subscriptionpreis** für diese reiche Sammlung ist auf nur 2 Thlr. festgesetzt; nach dem Erscheinen des Werks tritt jedoch sofort ein ungleich höherer Ladenpreis ein.

Indem wir achtungsvoll bitten, das betreffende Unternehmen gütigst zu unterstützen, ersuchen wir gefällige Bestellungen mit genauer Angabe des Namens, Standes und Wohnorts und Zahl der Exemplare gefälligst bald an die Verlagsabhandlung einzusenden zu wollen und zeichnen in grösster Hochachtung

der Vorstand des Lehrervereins im Grossherzogthum Weimar.

A. Braunhch. G. Gerbing. A. W. Gottschalch. K. Harber. Müller-Hartung.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

[69]

Gefälliger Beachtung empfohlen.

Hierdurch erlaube ich mir einem geehrten Publicum die Mittheilung zu machen, dass ich Herrn **Robert Seitz** in Leipzig ein

Lager meiner Instrumente

übergeben habe, und bitte ich, bei Bedarf mein Fabrikat gefälligst berücksichtigen zu wollen.

Wien, im April 1867.

L. Büsseldorf, k. k. Hof-Pianoforte-Fabrik.

Bezugnehmend auf vorstehende Mittheilung, erlaube ich mir zum Besuche meines

Pianoforte-Magazins

ergebenat einzuladen und bemerke, dass ich ausser dem Lager des Herrn Büsseldorf noch Pianofortes aller Gattungen von anderen renommirten Fabriken vorrätig halte.

Leipzig, April 1867.

Robert Seitz, Petersstrasse 16.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 24. April 1867.

Nr. 17.

II. Jahrgang.

Inhalt: Der Künstler und das heutige Publicum in ihren gegenseitigen Anforderungen. — Recensionen (Nouvelle Werke aus Schubert's Nachlass). — Berichte aus Stuttgart, Münster und Leipzig. — Fauleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Der Künstler und das heutige Publicum in ihren gegenseitigen Anforderungen.

S. B. Die Klagen, welche das Publicum gegen die Künstler, und diese wiederum gegen jenes erheben, bilden beständig den Mittelpunkt aller Kämpfe und Streitigkeiten, die im öffentlichen Musikleben der Gegenwart vorkommen. Begründet oder unbegründet, leidenschaftlich entflammend oder unter der Asche fortlebend, halten sie fortwährend die Kritik in Athem, welcher man zumuthet, eine Besserung herbeizuführen. Als ob die Kritik je im Stande wäre, die Hauptsachen jener Klagen zu beheben: die Eitelkeit und Ueberhebung der Künstler einerseits, die Unbildung, den Ungeschmack der Mehrzahl der Theilnehmer an der Kunst andererseits! Sind doch jenseitig ebenso sprichwörtlich geworden, wie auf der andern Seite ein ideales Publicum in den Concertsälen nirgends gefunden wird.

Früher war es anders. Der Künstler fand sich (ausser in der Oper) zumeist vor ein Auditorium gestellt, das aus den höheren Schichten der Gesellschaft gebildet war und bei dem er specielle Liebhaberei und specielle Bildung voraussetzen durfte. Der Adel jener Zeit repräsentierte sogar die Bildung. Ihm war es fast ausschliesslich vorbehalten, sich mit der nöthigen Musse den Künsten und ihrer Pflege hinzugeben; er nahm sogar an der musikalischen Ausübung thätigen Antheil: man weiss, dass Kaiser und Könige allenfalls eine Partie eines Kammermusikstücks zu übernehmen vermochten und nicht daran Anstand nahmen. Von den berühmten hohen Namen, die in der Musikgeschichte eine Rolle spielen, waren die meisten direct musikalische, und wenn ihr Geschmack auch nicht immer der beste war, so wussten sie doch den Künstler und sein Werk zu schätzen, sie hatten eine Idee davon, was zum Künstler gehört, und beförderten diesen durch reichliche Honorare und Aufnahme in ihre musikalischen Zirkel, wo er zugleich sich zu immer neuen Aufgaben angespornt fand. Das ist alles anders geworden: der Adel hat sich vom Kunstleben zurückgezogen oder

treibt die Kunst mit einer gewissen Beschränktheit in einer Weise, die längst rococo ist, die einem freien höhern Zug hat weichen müssen. An seine Stelle ist der Bürger-, Kaufmanns- und Beamtenstand getreten, der in seiner Masse zwar, bei verhältnissmässig geringern Opfern an Geld, die Musikproductionen besucht, in seinen einzelnen Gliedern aber selten in der Lage ist, einer Kunst viel Zeit zu widmen, in ihr die Bildung wahrhaft zu repräsentiren. Das Händeklatschen muss dem Ehrgeiz des Künstlers in nicht seltenen Fällen genügen; die reichliche Einnahme, die er früher durch specielle Gunst ohne reicher Herrschaften genoss und die ihn in Stand setzte, sich selbst der Kunst ganz hinzugeben, einen grossen Theil der Zeit nicht durch untergeordnete und ermüdende Leistungen, wie Unterricht, vergeuden zu müssen, ist weggefallen.

Versuchen wir es einmal, die gegenseitigen Anforderungen, wie sie sich für die Jetztzeit gestaltet haben, zu prüfen, und der Berechtigung oder Unberechtigung derselben nachzuspüren, so müssen wir von vornherein die Thatsache anerkennen, dass nur in den allerseltensten Fällen beide Theile gegenseitige Befriedigung finden, weil beide ganz verschiedene Ansprüche erheben. Der Künstler (wir sprechen hier vorzugsweise vom schaffenden Künstler, doch wird auch der ausübende häufig in derselben Lage sein) hofft, will und begehrt Anerkennung seiner persönlichen Leistung, seiner individuellen Eigenthümlichkeit, und hat hierin gewiss bis auf einen gewissen Punkt recht. Das Publicum, und gerade das gebildete am meisten, hofft, will und begehrt Genuss, und fragt, wenn ihm dieser nicht zu Theil wird, wenig nach Namen oder angeblichen Autoritäten; auch ihm, wie es nun einmal zusammengesetzt ist, wird Niemand das Recht dazu bestreiten. Nun können aber beide Parteien sich stark verirren, und zwar ebensovohl, wenn sie das ihnen oben zugestandene Recht missbrauchen, als wenn sie es angeben. Der Künstler giebt sein Recht und damit sich selbst auf, wenn er willen- und charakterlos dem Genuss des Publicums fröhnt, demselben seine Schwächen ablauscht oder bloß darauf hinstudirt, durch welche Mittel

er gefällt. Denn das »Gefallen« setzt eine allgemeine Basis der Uebereinstimmung voraus, und diese ist, wenn sie *a priori* gesetzt wird, der Feind der Eigenthümlichkeit, der künstlerischen Subjectivität. Das Publicum giebt sein Recht auf, wenn es sich von Namen und sogenannten »Autoritäten« blenden lässt, statt sich ernstlich die Frage zu stellen, ob es einen Genuss gehabt hat und welcher Art derselbe war, ob es Ursache hat, sich des erhaltenen Eindrucks ernstlich zu freuen oder etwa sich dessen zu schämen. Es missbraucht sein Recht, wenn es vergisst, dass jeder Künstler sein eigenartiges Wesen hat, an das man sich gewöhnen muss, und das im ersten Augenblick zumeist fremdartig wirkt; wenn es also einen Künstler verwirft, den es noch viel zu wenig kennt. Der Künstler dagegen missbraucht sein Recht, wenn er seiner Individualität keine Schranken auferlegt, sich über Alles und vieles hinwegsetzt, was bis dahin als gemeinsame Grundlage aller Kunst betrachtet wurde. Diese Ueberhebung kann ebensowohl die Frucht übermüthiger Genialität, wie auch künstlerischer Ohnmacht sein; denn wo letztere sich mit Eitelkeit oder unbändigem Ehrgeiz paart, da sucht sie die fehlende natürliche Productionskraft durch Ueberhebung in äusseren Mitteln, durch scheinbare Originalität und Genialität zu decken und zu vertuschen. Beispiele hierzu liegen zu nahe, als dass wir welche besonders anführen nöthig fänden.

Die richtige Vermittlung zwischen jenen Gegensätzen muss unter den obwaltenden Verhältnissen als ein selten zu erreichendes Ideal betrachtet werden: die allgemeinere Würdigung und Anerkennung des grossen Talents wird, jetzt noch mehr als sonst, wenn nicht der Nachwelt, doch dem Künstler erst in einer Zeit zukommen, wo er zur Reife gelangt ist und einer besondern Unterstützung nicht mehr bedarf; der Wellenschlag, den er erregt, wird zuerst ein kleiner sein und seine nächste Umgebung berühren. Es ist gefährlich für die Kritik, vorzeitig Lärm zu schlagen und durch künstliche Mittel eine grosse Wirkung erzwingen zu wollen oder als bereits bestehend darzustellen. Die dieses unternimmt, setzt ihren Abgott und sich selbst der Gefahr der Lächerlichkeit aus, nicht allein bei der Masse des Volks, das über nichts ungehaltener ist, als über Volksbeglucker, die nicht Wort halten, sondern noch mehr bei den wirklich gebildeten Musikfreunden, die gar bald die bedenkliehen Punkte der Argumentation und Prophetie herausfinden und dann so schärfer zusehen, ob die Sache hält, was die Lobpreis versprechen.

Vom »Publicum« ist in der Regel die nöthige Bildung, die allein ein sicheres Urtheil gewährt, nicht zu fordern. Man muss indess heute unterscheiden zwischen einem idealen Publicum, das nie persönlich zusammenkommt, wohl aber vorhanden ist und sich versteht, nämlich das aus den wirklich gebildeten und fähigen Musikern und Musikfreunden der Nation bestehende; — und dem Publicum, das sich etwa in einem Concertsaal oder Opern-

hause zusammenfindet. Wer irgend einschlagende Studien gemacht hat und Lebenserfahrung besitzt, weiss, dass die wirklichen Kenner, also die gebildeten Hörer, in einem bestimmten grösseren Musik-Local stets eine verschwindende Minorität bilden. Um Missverständnisse zu vermeiden, und weil man es nicht an Versuchen hat fehlen lassen, gerade die Kenner und gebildeten Hörer als Philister, Pharisäer u. dgl. hinzusetzen, dagegen an das grosse Publicum und seinen Instinkt appellirt (obgleich derselbe Instinkt gelegentlich, wenn er sich nämlich einmal ungünstig über einen gepriesenen Künstler äussert, auch wieder von derselben Seite als unberechtigt angegriffen wird!), wollen wir einmal ausführlicher sagen, was man von einem »gebildeten« Publicum verlangen oder voraussetzen zu dürfen glauben sollte.

Niemand würde im Fach der Poesie und des Dramas als »gebildete« gelten, der seinen Schiller, Goethe, Shakspespe u. s. w. nicht allein gelesen hat, sondern auch kennt, d. h. der erstlich weiss, was diese Meister geschrieben haben, und der ferner, ohne gerade alles auswendig hersagen zu können, doch mit den Werken hinlänglich vertraut ist, um sofort in ein Gespräch darüber (nicht etwa in ästhetischen Phrasen, sondern rein sachlich) eintreten zu können. Der würde nicht als in der Poesie gebildet gelten, der nicht zum mindesten über jene bekannten Meister der Dichtkunst und ihre speciellen Eigenthümlichkeiten und Verdienste nachgedacht und dadurch eine sichere Basis der Urtheils über Dramatik, Lyrik u. s. w. gewonnen hätte, die ihn zwar nach dieser Richtung nicht vor dem Irrthum, aber vor dem Irrthum bewahrt.* Allein jene Meister repräsentiren nicht die ganze Poesie, sondern nur die Spitzen der neuen Poesie. Um hier gebildet heissen zu können, müsste Jemand auch die alten griechischen Tragöden (vom Epiker Homer zu geschweigen), überhaupt die bedeutenderen Poeten aller Zeiten und Länder wenigstens in guten Uebersetzungen gelesen und sich angeeignet haben, ferner die neuere deutsche Dichterschule, wie z. B. Heine, Lenz, und sämtliche andere Lyriker von Bedeutung kennen u. s. w. Eine solche Bildung in Bezug auf Poesie mag man häufig genug finden, denn die Sprache ist Gemeingut; wer irgend Anspruch macht zur gebildeten Welt zu zählen, wird wenigstens einigermaassen dem obigen Bilde entsprechen.

Wie steht es nun in der Musik mit der »Bildung«, namentlich also im »Publicum«, welches über den Künstler ein Verdict abgeben zu dürfen das Recht zu haben glaubt? Man nenne uns ein Publicum in irgend einer Stadt, das man in seiner Majorität musikalisch gebildet, in der Literatur dieser Kunst bewandert nennen dürfte! Denn von einem solchen würden wir verlangen, dass es Haydn, Mozart und Beethoven genau kenne: dass es wenigstens die Hauptwerke derselben nicht bloss hie und da einmal in Concerten gehört, sondern zu Hause gespielt und ge-

* »Nicht das Irrthum ist gefährlich«, sagt Goethe, »sondern der Irrthum.«

lesen habe. *) So wenig aber Schiller, Goethe und Shakespeare die ganze Dichtkunst repräsentiren, so wenig vertreten Haydn, Mozart und Beethoven die ganze Tonkunst, von der sie eben vielmehr nur die »Spitzen der Wiener Tonschulen« sind. Nun giebt es aber eine altitalienische und altdeutsche Musikschule, eine grosse Opernliteratur, ein Zeitalter »Bach–Händels«, ferner ebenfalls eine neuere Schule mit den Spitzen Schubert, Mendelssohn und Schumann, auf deren Schultern sich wieder jüngere Kräfte stützen, wie Bargiel, Brahms, Bruch und einige andere. Ein »gebildeter Musikfreund« müsste von allen diesen Erscheinungen nähere Notiz genommen haben, bevor er in einem Concert urtheilt und richtet. Aber wo findet man wohl ein »Publicum«, das aus solchen gebildeten Hörern zusammengesetzt wäre? Kann man es doch häufig genug erleben, dass in ersten deutschen Musikstädten fleissige Besucher der Abonnement-Concerte, der Quartettproduktionen u. s. w. nicht einmal in Beethoven's u. Haase sind! Frage einmal deinen Nachbar in einer solchen Quartettproduction, wie viele Quartette Beethoven geschrieben hat, wie sich dieselben etwa in seine Lebensperioden vertheilen, aus welchen Tönen sie gehen (was sehr wichtig, weil die Kenntniss der Themata ohne die der Tonart gar nicht vorausgesetzt werden kann) u. s. w. Ich wette hundert gegen eins, dass dein ernst drein schauender Nachbar oder deine schöne Nachbarin dir eine sehr confuse oder gar keine Antwort geben wird. Sollte es dir aber bei Beethoven, dessen Werke von allen die verbreitetsten sind, noch gelingen, eine, Kenntniss vertrahende, Antwort zu erhalten, wie steht es mit den andern Meistern der Tonkunst, mit Händel und Bach, mit Schubert und Schumann?

Das Gebiet ist gross. Eine genaue Kenntniss aller Meister und aller ihrer Werke, oder doch ihrer Hauptwerke, ist selbst bei einzelnen Personen, selbst bei Kritikern, Historikern u. s. w. nicht immer zu finden, viel weniger bei dem Gros eines Concert- oder Opernpublikums; einem solchen ist daher nur ein mehr oder weniger gebildetes Gefühl, ein gewisser Instinkt für das Schöne zuzuschreiben, kein auf Kenntniss beruhendes Urtheil. Und dies wird nie anders sein, so lange die Musiksprache eine Sprache für sich ist, in die man eingeweiht sein, die man von Jugend auf gepflegt und studirt haben, zu welcher man die nöthige Beschaffenheit des Gehörs mitbringen muss — lauter Voraussetzungen, die nur bei einzelnen Persönlichkeiten zutreffen.

Betrachten wir dagegen den Künstler. In ihm und seinen Werken sollte die allgemeinste Kunstbildung und eine ausgebildete Eigenart sich die Hand reichen. Wie schwer vereinigt sich dies! Wie verwirrend wirken auf ihn die

absolut verschiedenen Stilarten der Meister und Epochen! Schliesst er sich einem einzelnen Vorbild an, irgend einem der neueren Meister, so geräth er in Gefahr Nachahmer, oder mindestens einseitig zu werden; sucht er den Stil irgend eines früheren Meisters, ja selbst noch Beethoven's, sich zu eignen zu machen, so verfallt er in künstlerische »Reaction«; versucht er es, ohne Rücksicht auf die vorangegangene Kunst, blos seine Eigenart auszubilden, so fällt er leicht in barocke Manier u. s. w. und wird von der herrschenden »Bildung« verworfen. Aus früherer Stilarten eine neue schaffen, die wesentlichen Eigenschaften der wichtigsten Stilarten in sich vereinigen, ist eine schöne Aufgabe; aber der sie vollbringen will, sollte erst gezeigt haben, dass er die einzelnen wirklich beherrscht, in dieser oder jener Stilart wirklich ein Kunstwerk zu Stande zu bringen vermag; und dann bleibt noch immer die Frage offen, ob er eine organische Verschmelzung herzustellen vermag (wie Mozart), oder ob die verschiedenen Stilarten nur nebeneinander herlaufen (wie bei Meyerbeer). In allen Fällen muss der Künstler seinem guten Genius vertrauen, dass er durch ihn aus dem Wirrwarr gestärkt und gefestigt herausgeführt werde, die Hauptsache fest im Auge behalte, durch keinerlei Erscheinungen um ihn herum erschreckt und beirrt werde. Selten genug sind Talente von solch nachhaltiger Kraft, und diese sind eben die grossen Genies, die ihrer Zeit und allen Zeiten vorleuchten. Erforderlich ist dazu ein grosser Erfindungsreichthum, der sich in jener Zeit der Prüfung nicht abschwächt, sondern im Kampf erstarkt; ferner ein in sich selbst feststehender Charakter, der von Anfang an ein deutliches Gefühl dessen besitzt, was er will, und dessen Willen und festes Gefühl auf wirklich kunstwürdige Ziele gerichtet sind.

Solche Männer weiss das Publicum — freilich oft post festum — zu schätzen, und der ausgebildete Künstler, der das Glück hat bald verstanden zu werden, mag sich des allgemeinen Interesses und des Jubels, die er erregt, freuen; aber es gelingt dies selten, und deshalb ist ein sogenannter »collossaler Erfolg« ebenso wenig bestimmend für unser eigenes Urtheil, wie wir den geringen Erfolg, der Masse gegenüber errungen, als bedenklich ansehen: erst die Zukunft kann entscheiden, welcher Künstler, und in welchen seiner Werke er das wahre Kunstbedürfniss des Volks befriedigt. Jedenfalls thut dies diejenige eigenartige ausgebildete Kunst, die zugleich alle früheren Bedingungen des Kunstwerks erfüllt, also auch die populären Elemente der »classischen« Epoche in sich enthält.

Wie dem auch sei, in allen Fällen müssen Kunst und Publicum von selbst sich finden. Eine »Organisation des Musikwesens durch den Staat«, eine »Selbstvertretung der Künstler in ihren eigenen Angelegenheiten«, wie diese in letzter Zeit von einem bekannten Parteiführer gewünscht und gefordert wurden, halten wir nicht allein für nutzlos, sondern auch für ganz falsch und schädlich. Das fehlte noch in unsern Tagen, dass regierende Fürsten und Minister vorschrieben, was als schön zu betrachten sei, oder dass

*) Gelesen? Musik lesend zu verstehen, ist freilich fast nur Sache des Musikers, und die Bildung würde sich somit auf die Musiker selbst beschränken, höchstens einen ganz kleinen Kreis von Dilettanten eingerechnet, die man dann mit zu den Musikern rechnen darf.

die Künstler wie leibhaftige Quacksalber den Werth ihrer eigenen Waare anpriesen!

Recensionen.

Neueste Werke aus Franz Schubert's Nachlass.

»Lazarus«, eine Oster-Cantate; Zwischenactmusik zu dem Drama »Rosamunde: eine Ouvertüre und 2 Ländler; Symphonie-Fragment in H-moll, publicirt von C. A. Spina—und Gesammtausgabe der Chorchompositionen Schubert's von derselben Verlagsbandlung.

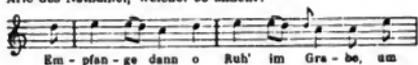
v. Br. Erst kürzlich ist in diesen Blättern Schubert's, des grossen Liederfürsten und herrlichen Tondichters gedacht worden, um einer seiner wunderbarsten Schöpfungen, den Ossian-Gesängen, ein Denkmal der Erinnerung zu stiften. Heute fühlen wir uns aufgefordert, gleichen Tribut einer Reihe von Productionen des fruchtbarsten Künstlers darzubringen, welche theils erst in den letzten Jahren durch die Verlagsbandlung Spina veröffentlicht worden sind, theils von derselben soben in neuer Auflage ausgegeben werden. Unter ersteren ist vor allem zu nennen die Cantate »Lazarus«. Diese Composition liegt uns in einem Clavierauszug vor, welchen wir (wie auch den zur Operette »Der hässliche König) der thätigen Bemühung des um Schubert so vielfach verdienten Hofcapellmeisters J. Herbeck verdanken. Die Cantate ist nur als Fragment vorhanden, denn sie sollte aus drei Theilen bestehen, allein es ist, wie der Herausgeber und Bearbeiter in einem kurzen Vorwort bemerkt, höchst wahrscheinlich, dass Schubert überhaupt nur zwei Theile des ihm voraussichtlich vollständig vorgelegenen Textes (und zwar nothwendig im Jahr 1810) componirt hat. Aber auch von diesen beiden Theilen ist nur der erste vollständig erhalten, während die Schlusspartien des zweiten Theils verloren gegangen zu sein scheinen, denn der Chorsatz, welcher jetzt diesen Theil abschliesst, wurde, wie Fama berichtete, von Herbeck an einem Ort aufgefunden, wo man solch kostbare Reliquien freilich nicht hätte suchen mögen, und so wäre es wohl möglich, dass auch die noch fehlenden Stücke dieses Theiles in irgend einem schönen Winkel ruhten und plötzlich unvermuthet noch zum Vorschein kämen.

Der Text der Cantate behandelt die biblische Lazarus-Legende und ist von Niemeyer verfasst. Als man zuerst nach Herbeck's Fund die Kunde von diesem Compositionsfragmente vernahm, war man allgemein hoch gespannt, wie denn Schubert einen derartigen Stoff behandeln, wie sich sein Genius in solchen ihm ungewohnten Regionen bewegen würde. Natürlich verlegte sich seine Eigenart auch in diesem Werk nicht, und Niemand wird ein polyphones Kunstwerk, etws in Bach'scher Art und Weise erwarten,*) sondern in weich melodischem Zug zieht die zart sentimentale Composition an uns vorüber, aber doch schlägt sie zuweilen Töne an, wie sie in solcher Mischung uns selbst bei Schubert noch überraschen. Der Umstand, dass nur am Schluss des ersten und an dem provisorischen Schluss des zweiten Theils ganz kurze Chorsätze erscheinen, und auch die Solostimmen nirgend zu Ensemble-sätzen zusammentreten, verleiht der durchaus lyrisch hebschaublen Composition fast den Charakter eines Liederspiels, und da zugleich der erste, das Dahinscheiden des Lazarus schildernde, Theil sich wie natürlich durchaus in elegischen Chorden bewegt, so könnte den an grössere Mannigfaltigkeit des Empfindungsausdrucks gewöhnten Hörer vielleicht ein Gefühl von Monotonie beschleichen, wenn nicht die auch hier so über-

*) Mendelssohn's Oratorien sind auch nicht rein Bachisch, aber doch vorwiegend. D. Red.

schwänglich reich sich bewährende Erfindungskraft Schubert's diese Gefahr im Ganzen ziemlich glücklich überwände, denn auch aus diesem Werk quillt der Zauber Schubert'scher Melodik so reich und wundervoll hervor, wie nur irgend sonst.

Der Dichter zeigt uns im ersten Theil den seiner Auffassung entgegensehenden Lazarus, wie er von seinen Freunden und Geliebten (Maria, Martha, Nathaniel, Jemina), die ihn tröstend und klagend umgeben, Abschied nimmt, aber voll beilerer Fassung und sanfter Ergebung in glücklicher Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung, die ihm sein Freund Jesus Christus verkündigt. Alle hier vom Dichter angedeuteten Empfindungen sind vom Componisten mit ergreifender Wahrheit und Tiefe ausgeführt. In das Detail der an Schönheiten aller Art überreichen Composition, welche nur durch den Mangel strengere Gliederung einen etwas musivischen Charakter erhält, können wir natürlich nicht eingehen. Doch würden schon einzelne Züge, deren wir einige hervorheben, den Kenner über den Autor kaum in Zweifel lassen. So z. B. der Mittelsatz einer Arie des Nathaniel, welcher so anhebt:



Und das Schluss-Ritornell:



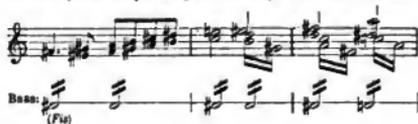
So auch in der Arie der Martha die Stelle:



Und wenn die beiden Verse Jemina's:

Nun stillof auf schnellen Schwingen
Dieser Geist und rang empor zu dringen.

durch folgende Tonphrase getrennt, resp. verbunden worden:



Wir citiren diese »Züge« natürlich nicht, als ob aus ihnen Werth und Bedeutung des Ganzen resultiren könnte, sondern nur um an ihnen einige Anhaltspunkte für den allgemeinen Charakter des Werks zu bieten, welches sich durchaus im Ganzen wie im Einzelnen als ein höchst Schubert'sches repräsentirt u. s. also allen Freunden des Tondichters eine willkommen... Gabe sein muss.

Möchte man vielleicht den ersten Theil trotz seines reichen musikalischen Details in Bezug auf die Totalstimmung ein wenig einformig finden, so steht dagegen der zweite Theil zu jenem in einem sehr glücklichen Contrast.

Eine längere Instrumentalleitung eröffnet diese zweite Handlung (wie sie Schubert — und das Ganze seine Oester-Canzler — nennt). Nach sechs ruhig gehaltenen, in leicht Schubert'scher Weise modulirenden, recitativartigen Takten folgt eine sehr eigenthümlich gebildete, zweitaktige, von der Oboe vortragene melodische Phrase:



Dieselbe wird, mit der Wendung nach As-dur, wiederholt und denn neun Takte lang motivisch weiter gesponnen, worauf die Gestaltenbildung der ersten sechs Takte wiederkehrt. Dann folgt ein harmonisch sehr unruhiger und melodisch eigenartiger Allegrostrom von 30 Takten, der sich aus dem Motiv:



entwickelt. Nun führt der Componist mit einem Recitativ die Gestalt ein, welche von dem Dichter offenbar in den Mittelpunkt des zweiten Theils gestellt worden war, nämlich Simon. Mit dem Ruf: »Wo bin ich? weh, Gräber um mich!« tritt Simon auf. Die Gänge von Seite 57 bis 70 des Clavierauszugs ist der Charakteristik Simon's gewidmet. Simon wird nämlich als Lebensüberdruß und Todesfurcht beim Anblick der Gräber ergriffen dargestellt, aber dieses Grauen vor der Vernichtung des persönlichen Daseins wird in ihm nicht, wie in Lazarus durch Willensergebung und gläubiges Vertrauen gemildert, sondern mit Wehmuth gedankt er der Zeit, da er noch »den süßen Traum von ew'gen Leben träumete und der Gedanke an den Tod erfüllt ihn daher mit allen Schrecken des roheren Naturmenschen. Alle diese Empfindungen und Stimmungen werden von Schubert in ergreifendster und mächtigster Weise zum Ausdruck gebracht, erst in einer Reihe recitativischer Bildungen, dann in einer elegisch klagenden Arie in F-dur, endlich aber in einem breit ausgeführten (acht Seiten füllenden), überaus stimmungsvollen Allegrostrom (F-moll $\frac{3}{4}$, Allegro molto). Wer würde an dem folgenden Motiv nicht so gleich Schubert, den Componisten des »Schwager Kronos« erkennen:



In reichsten Steigerungen wird dieses Motiv fortentwickelt und zu einem Gebilde voll dämonisch glühenden Lebens gestaltet. Nachdem seine stürmische Bewegung ausgetürrt, tritt Nathaniel wieder auf und sucht Simon zu beruhigen, aber umsonst. Da weist er auf den stieben entschlafenen Lazarus hin (dessen Leiche, wie man sich vorstellen muß, eben nach dem Friedhof gebracht wird): »Ihm ward viel Gnad im Tode, sie werde dir, sie werde mir, wenn nun die erste Stunde kommt. Und nun fällt der Chor mit einem rührend schön gebildeten Be-

grübnissgesang ein. So schließt die zweite Handlung, zwar nur als Bruchstück, aber doch sehr glücklich harmonisch. Es ist nun freilich sehr zu bedauern, dass Schubert nicht auch den dritten Theil dieser Dichtung componirt hat oder dass uns dessen Besitz gar durch ein missglücktes Geschick entlassen worden ist. Denn wie in den ersten beiden Theilen Lazarus und Simon, so würde nun in diesem ohne Zweifel Christus im Vordergrund der Bühne erschienen sein, und welche Weisen würde der Versuch, diese erhabene Gestalt musikalisch zu zeichnen, in seiner Phantasie erweckt haben? Welch ein Tongemälde hätte die Ansehensszenen werden mögen? Ist Schubert vielleicht vor dieser Aufgabe zurückgeschreckt?

(Schluss folgt.)

Berichte.

Stuttgart. — Unser Opernrepertoire bot in den letzten Monaten nicht besondere Erwähnungswürdiges, von Novitäten kam an die Reihe: »Der Schneider von Ulm« von Gustav Fressel und Marbacher's lange gelegenes Werk »Der Templer und die Jüdin«. (Über die erstantene Pose des Herrn Fressel (der Titel »Opern-musik wohl ein Versehen sein) wollen wir im Interesse des Autors und unserer guten Laune so möglichst kurz fassen. Das Sujet, zusammengestellt aus Justinus Kerer's Todtengräber zu Feldberg (siehe seine Renaissance) und dem Lustspiel »Der Schneider von Ulm« von Kerer's Sohn, dem Herrn Theobald Kerer, ist so lapidar, dass es keines weitern Commentars bedarf, es spricht selbst am besten für sich; die Erfindung in der Musik ist erpicht, mitunter von höchster Trivialität, die Ausführung die eines Dilettanten. Dafür haben wir Herrn Fressel allerdings stets gebillt und waren desshalb nicht überrascht wie manchs Andere, die nach dem Geschrei der hiesigen Tagesblätter einem Meister zu begegnen hofften. Nun, was es auch kein *Maestro di musica*, so war es doch ein schwabälischer Schneidermeister, und zwar in jeder Beziehung; bedauern können wir nur, dass die Augsb. Allgemeine Zeitung, die doch sonst des Schlichten vom Guten, des Dilettantischen vom Künstlerlichen wohl zu unterscheiden weis, dieser geringen Posse, die höchstens vor einem Sommertheater-Publicum ihr Glück machen kann, sich so warm anmaßt, wie dies leider gescheh. — Die Verträge, sowie die Schwächen der Marbacher'schen Musik sind zu bekannt, als dass wir noch etwas Besonderes zu sagen wüsten. Die Aufnahme des Tempelers von Seite des Publicums war sehr matt. Zu unserm Befremden war die Einstudirung und Direction der Oper, welche am Geburtstage Sr. Majestät des Königs zum erstenmal aufgeführt wurde, Herrn Musikdirector Doppler übertragen. Es lässt sich über diese Auführung durchaus nichts Nachtheiliges sagen, nur schien uns das Feuer und der Schwung, der unter Eckert's Hand sonst das gesamte Künstlerpersonal besetzt, an jenem Abend zu fehlen. Wir kennen den Grund nicht, warum Herr Hofcapellmeister Eckert an diesem Tage nicht dirigirte, de doch erwähnte Oper entschieden in sein Repertorium gehört, aber so viel scheint uns doch neuerdings klar zu sein, dass in dem Streben Herrn Eckert's, die Hauptpartien womöglich zwei- und dreifach besetzt zu haben, ohne welches Alternations-system auch in der That kein Theatereinstitut gediehen kann — dass in diesem Streben er nothwendig collidiren muss mit den gewöhnlichen Annexionsgelüsten gewisser erster Sängerrinnen, die wie Freund Zeitel im Sommernachraum alle Rollen allein singen möchten und solches auch leider durchaus ausüben lassen. Fr. Kienler, von der wir beständig wissen, dass seit Herrn Harsini ihre schöne Stimme bedeutend abgenommen hat, begegnen wir in der besprochenen Oper in der Partie des Ritterfräuleins, welche Rolle einer ersten Sonnette doch offenbar zu unbedeutend sein müsste; aber sie scheint um jeden Preis gewünscht zu haben, in dieser kl. Festoper beschäftigt zu sein und wir begegnen ihr neuerdings viel zu häufig in den Partien, von welchen sie fühlen müsste, dass sie denselben nicht gewachsen ist — so dass sie sich nicht wündern muss, wenn sie eines schönen Tages dem Publicum total entleidet ist und das traurige Schicksal derer erfahren muss, die, anfangs gern gesehen und gebröt, diesen Vorzug durch Aufdringlichkeit einbüßen. Allezet Wasser trinken ist nicht lustig; sondern zuweilen Wein, zuweilen Wasser trinken, des ist lustig, steht am Schluss des andern Buchs der Makbaber.

Was unsere Abonnements-Concerte betrifft, so ragten durch glänzende Execution hervor: Beethoven's 8. und dessen Pastoral-symphonie; der zweite Satz von erstantener Symphonie wurde da capo verlangt, für Stuttgart eine grosse Seltenheit. Nicht minder gelungen war Mendelssohn's A-moll-Symphonie. Für uns neu war Mozart's sogenannte Heffnerserenade, eine Gelegenheitsmusik voll

Geist und Grazie: dabei sang in den obliquen Violinpartien Herr Concertmeister Singer's Instrument in ungeschwächter, wehrhaft verjüngter Kraft die bräunlichen, einschmelzenden Töne dieses Werks. Ebenso erregte es unser Interesse, in der Serenade für grosses Orchester von Ignaz Brull, einem jungen Pianisten aus Wien, ein schon und gerad angelegtes Werk, das man zu lernen und beleben dem Componisten eine gute Zukunft verspricht. Wagner's Faustouvertüre und Beethoven's Clavierconcert in C-dur Nr. 4, gespielt durch Hrn. Speidel, seien gleichfalls erwähnt. Den zweiten Theil des in den letzten Tagen stattgefundenen Concerts füllte Herr Th. v. Bülow aus durch Vortrag zweier Claviercompositionen (das Henselt'sche Concert und der Phantasie über nigerländische Volkslieder von Liszt) und Vortrags eigener Compositionen (Sängers Fluch, Overtüre und Trompsarmarsch zu Judith Caesar). Im ersten Theil kam zum erstenmal das Oratorium *Adulth* von Carl Eckert (erster Theil) zur Ausführung dieses Werks, welches Herr Hofcapellmeister Eckert auch kaum zurückgelehnt 48. Lebensjahr unter Mendelssohn's Augen, dessen liebster Schüler er war (siehe Mendelssohn's Briefe 8. Theil), vollendet, hat uns in der That ausserordentlich angesprochen und wurde vom dichtbesten Haufe mit grosser Anerkennung aufgenommen. Der Einfluss Mendelssohn's lässt sich natürlich nicht verkennen, aber doch macht er sich in der Hauptsache nicht geltend, so dass die Originalität und das eigene Empfinden des Componisten selten verwischt oder verdrängt wird. Die Instrumentation ist charakteristisch, aber nicht erdrückend oder aus der Rolle fallend, d. h. sie an Opernmusik erinnernd. Die sehr gelehrte durchgeführte Doppelcelle am Schluss des ersten Theils, mit ihren belebten, keineswegs trockenen Themen, liess uns auch den beiden andern Theilen des Oratoriums recht begierig werden. Wir hoffen, dass uns bald einmal das ganze Werk zu Gehör komme. Die Solopartien, durch Fri. Egan, Herrn Schützky und A. Jäger vertreten, thaten ihr Bestes, ebenso der Chor, verstärkt durch das classische Varsin. — Herr v. Bülow haben wir schon vor 3 Jahren seine Ruhm als eminenten Claviervirtuos und genialer Künstler bestätigt; seine Compositionen haben uns mit Ausnahme der Ballade *Des Sängers Fluch*, welche wir sehr bedeutungsvoll und charakteristisch fanden, trotz des ungeborenen Aufwands von Blech ganz ruhig und kalt gelassen. Besonders die Overtüre zu *Altes Casse D'viol* zu rok instrumentirt, die wenigen guten Gedanken derselben werden herbiter und hinüber gezogen, bis sie endlich unter einem warmen Hüllenspectakel in lauterem Stacks auseinanderfahren. *Jam satis est.*

Einen schönen Fortgang nahmen die *Kammersolenn* der Herren Singer, Speidel, Goltmann u. s. f. Uns entsetzte vor allem die Schürmung zu *Altes Casse D'viol* zu rok instrumentirt, die wenigen guten Gedanken derselben werden herbiter und hinüber gezogen, bis sie endlich unter einem warmen Hüllenspectakel in lauterem Stacks auseinanderfahren. *Jam satis est.*

Einen schönen Fortgang nahmen die *Kammersolenn* der Herren Singer, Speidel, Goltmann u. s. f. Uns entsetzte vor allem die Schürmung zu *Altes Casse D'viol* zu rok instrumentirt, die wenigen guten Gedanken derselben werden herbiter und hinüber gezogen, bis sie endlich unter einem warmen Hüllenspectakel in lauterem Stacks auseinanderfahren. *Jam satis est.*

Ueber Beethoven's tiefinnigen Quartett erlauben wir uns kein Urtheil, ehe wir es nicht wieder — und denn hoffentlich reiner im Zusammengehörig. Es schienen uns zu wenig Proben hierzu stattgefunden zu haben. Speidel's Es-dur-Quartett Op. 47, schien ein keckscher Kobold den Künstlern während des Spiels fortwährend die Saiten zu verstimmen; die Intonation war zum Theil höchst unrein. Ueber Beethoven's tiefinnigen Quartett erlauben wir uns kein Urtheil, ehe wir es nicht wieder — und denn hoffentlich reiner im Zusammengehörig. Es schienen uns zu wenig Proben hierzu stattgefunden zu haben. Speidel's Es-dur-Quartett Op. 47, schien ein keckscher Kobold den Künstlern während des Spiels fortwährend die Saiten zu verstimmen; die Intonation war zum Theil höchst unrein. Ueber Beethoven's tiefinnigen Quartett erlauben wir uns kein Urtheil, ehe wir es nicht wieder — und denn hoffentlich reiner im Zusammengehörig. Es schienen uns zu wenig Proben hierzu stattgefunden zu haben. Speidel's Es-dur-Quartett Op. 47, schien ein keckscher Kobold den Künstlern während des Spiels fortwährend die Saiten zu verstimmen; die Intonation war zum Theil höchst unrein.

Münster. F. H. Obwohl ich nicht die Ehre habe, für ihr Blatt die laufenden Berichte über das Münsterische Musikleben zu schreiben, so bitte ich Sie dennoch mir eine kurze Schilderung des Eindrucks zu gestatten, den die Kunstübung bei meinem jetzigen Aufenthalt in dieser Stadt auf mich gemacht hat. Im Allgemeinen war derselbe ein überaus günstiger. Das Orchester, im Wesentlichen aus Mitgliedern des hiesigen Militärmusikcorps gebildet, macht unter der sorgfältigen Leitung des Herrn Musikdirector Grimm die erfreulichsten Fortschritte, und wird den Intentionen und feinen Nüancirungen des Dirigenten in einer, den wenig günstigen Vorbedingungen nach bewundernswürdigen Weise gerecht. Unersätzlich wird Grimm durch die ständigen Bemühungen des Concertmeisters Herrn Decke, der besonders auf die Vertreter der Saiteninstrumente durch Heranziehen zur Kammermusik und zu anderen

Lehrgängen den wohlthätigsten Einfluss übt. Wir kommen auf die Einzelleistungen des jungen Kunstlers weiter unten zurück. Der Chor glänzt durch wohlgeschulte, frische und kräftige Stimmen. — Das erste Concert, dem wir betheiligten Gelegenheit hatten, war das jährlich dem Capellmeister des Musikcorps, Herrn Musikdirector Grimm bewilligte Beneficenzconcert. Grimm wusste von jeder dieser Aufführung durch ein besonders gewähltes Programm (oft mit Aufwendung von nicht geringen Opfern an — Popularität) für die über Mozart und Haydn hinausgehende Minderheit zu einer Art musikalischen Ereignisses zu machen. Das diesjährige Concert reichte sich in dieser Beziehung durch seinen Organismus an. Als Hauptstück war die ihm oben angerühmten Eigenschaften in vollster Masse, und stand die orobrostrale Ausführung hier in Münster einer Ausführung desselben Werks, der wir kürzlich in Berlin bewohnten, an unsern Augenmitteln allerdings um vieles, an verständnisvoller Auffassung und Wiedergabe des Ganzen aber durchaus nicht nach. Das Soloquartett, von Distanten gesungen, löste seine Aufgabe den Umständen nach befriedigend. Wenn man die ungewohnten Schwierigkeiten, die das Werk in gesanglicher Beziehung auch den grössten und geübtesten Künstlern nicht, bedenkt, so wird jeder billig Urtheilend die Anforderungen nicht zu hoch stellen und jedenfalls die *laudanda solentia* rühmend anerkennen müssen. Wir kommen vor allem die Frische der Stimmen, von der man ausser im nordwestlichen Deutschland selbst in den grössten Musikstädten, wie Berlin und Leipzig, keinen Begriff hat, erfüllen auch den bios musikalisch Hörenden mit jenem ursprünglichen Behagen, wie es nur mit dem vollendetsten Wohlhat verbunden ist. Das berüchtigte langatelige zweigestrichene a im Sopran erinnern wir uns kaum mit solcher Festigkeit, Ausdauer und Reinheit gehört zu haben. Ausser kleinen Gesangs- und Clavierstudien wurden in demselben Concert auch die Overtüre zu *Alphigenia in Aulis* und Spohr's siebentes Violinconcert, gespielt von Herrn Concertmeister Decke, zu Gehör gebracht. Ueber Decke's technische, wie in höherem Sinne künstlerische Vorzüge herrscht nur eine Stimme. Er tritt in jeder Beziehung würdig in die Fustapfen seines grossen Lehrers Joachim, vortrefflich auch seine Artie an seine musikalische Richtung angeht. — Wie wir hören, ist Herr Decke für ein Auftreten in Gewandhaus zu Leipzig in der nächsten Saison engagirt.

Aus dem Programm des *neuen Vereinsconcerts* haben wir von Orchesterstudien *Niels W. Gade's Overtüre*. «Nehrklinge aus Ossian» und Mendelssohn's A-moll-Symphonie hervor, beide mit Feuer und Präcision ausgeführt. Herr Decke spielte mit vollendetster Meisterschaft und unter lebhaftem Applaus (ohne Begleitung) und Allegro von Bach. Ausserdem wurde das Mozart'sche C-moll-Clavierconcert, mit zwei eleganten Cadenzen von Grimm, von der Gattin desselben, Frau Philippine Grimm mit all den hochauszeichnenden Eigenschaften vorgetragen, wie wir sie schon oft in dieser liebenswürdigen Kunstlerin zu beobachten Gelegenheit hatten: sie war es auch, die uns im letzten Bericht erwähnte A-nicht B-moll-Clavierconcert von Hummel spielte. — Alles deutet auf eine sinnige Pflege und fortschreitendes Gedeihen der Musik in Münster hin.

Leipzig. Unsere Oper hat in der letzten Zeit eine bemerkenswerthe Brühigkeit entfalt. Oft folgten zwei, mehrmals drei Opernvorstellungen aneinander, wobei sich noch Zeit zum Einstudiren mehrerer grösserer Werke finden musste. Der ausserordentlich aussergewöhnlichen Thätigkeit ist theils in dem Gastspiel von Frau Sophie Stöbe an suchen, theils in dem Abszuge des Hrn. Schill, unseres geschätzten lyrischen Tenors, der sich in seinen Solopartien vom hiesigen Publicum verabschiedete. Begreiflicher Weise machte die Direction bei dem von ihr angekündigten «letzten», «vorletzten» und «allerletzten» Auftreten dieses beliebten Sängers keine schlechten Geschäfte.

Frau Siehe, die ausser in München auch bei ihrem Gastspiele in Wien so hochgelobte Kunstlerin, liess sich dem Publicum zu einem aussergewöhnlichen, ja entzückenden Besuche in die Singspartie gebietet über eine wohlgeschulte Mezzosopranistin von fruchtbringendem Wohlklang, der es für manche Partien leider an genügender Höhe gebricht. Die über dem dreissigjährigen Alter noch sprechend nicht ganz muthlos an. Im p von zwei verschleierte, obwohl nicht religiösen Klänge, sind sie im p von einer durchdringenden Scharfe, und daher in dem gemässigten hohen Domänen, unersätzlich von dem liebhaften Temperament der Sängern, wohl verwendbar. Da

Darstellung von Frau. Stehle ist von einer eigenen Frische und Ursprünglichkeit, welche die Illusion erweckt, als sähe man nicht die Frucht eines sorgfältigen Studiums, sondern die Eingebung des Augenblicks vor sich. Die Künstlerin weiss ihre amnuthige Erscheinung durch Bewegungen von plastischer Schönheit zur Geltung zu bringen und geht in jeder ihrer Rollen etwas Gesangs, etwas Selbstständiges und Eigenartiges, was wir auch da anerkennen müssen, wo wir mit ihrer Auffassung nicht übereinstimmen. Gleich in der ersten Rolle, der Margarethe in der Gonnod'schen Oper, zeigte Fr. Stehle alle vorerwähnten Vorzüge in glänzendster Weise. Sowohl seine Stimmzüge als Charakter betrifft, schien diese Partie der Künstlerin ganz besonders zuzusagen. Das Organ klang hell und frisch, und im Spiel kam eine große Scala von Empfindungen in edler und massvoller Weise zum Ausdruck. Von bergewinnender Amnuth in den ersten Scenen, wusste Fr. Stehle im Verlauf der Oper ihrem Gesang und ihrer Darstellung das Gepräge tragischer Größe zu verleihen, so dass die Bedeutung ihrer Leistung über das, was das Werk an sich dem Hörer gebt, weit hinausgeht. Da wir der Vorstellung der »Afrikanerin« beizuwohnen verhindert waren, hörten wir den geübten Gast zunächst als Marie in Donizetti's »Reginetta«-töchter. Wir müssen gestehen, dass die sehr mittelmässige Vorstellung dieser Oper uns nur durch die amnuthige Frische von Fr. Stehle's Auffassung erträglich wurde. Die Künstlerin zeigte eine für das Volumen ihrer Stimme immerhin sehr anerkennenswerthe Coloraturfertigkeit und wusste die wärsierigen italienischen Cantilene durch die ihrem Gesang eigene Invektive unserm Gehör näher zu bringen. Nachdem am Tage zuvor uns eine nochmahlige Aufführung von »Cosi fa tutte« erfreut hatte, welche an Abnutzung die früheren Vorstellungen dieses reizenden Werks noch übertraf, hörten wir am 8. April Fr. Stehle als Pamina in der »Zauberflöte«. Die Wahl dieser Partie erschien uns wenig ganz glückliche. Um dem musikalischen Theil derselben ganz gerecht zu werden, fehlt es Fr. Stehle an leicht ansprechender Höhe, wodurch ausserdem die Transposition zweier Stücke (des Duets mit Papageno und der Arie in G-moll) nothig wurde. Fr. Stehle hilft sich so gut es geht durch langsamere Tempi und durch stark dramatisch gefärbten Vortrag mancher ihr unbehaglichen Stelle. Letzteres inführt natürlich auf die ganze Auffassung der Rolle, welche eine ihr fremde Bedeutungsmacht ertheilt und jene Züge kindlicher Naivität vermissen lässt, ohne welche wir uns nun einmal keine Pamina denken können. Was die Darstellung der Oper im Allgemeinen betrifft, so gehörte sie nicht zu den glücklichsten. Die Ensemblestücke der drei Damen und der drei Knaaben liessen, einige fehlerhafte Einsätze nicht gerechnet, auch sehr an Reiztheit zu wünschen übrig. Herrn Schild's Stimme hörte man in der Biddis-Arie die Straxen an, welche man ihr in letzter Zeit zugemuthet hatte. In der grossen Recitativ-Scene (im Temp.) erklang das Organ wieder in ungetruübter Frische, und der geschätzte Künstler zeigte, welche Fortschritte er als dramatischer Sänger gemacht hat. Als Carlo Bracchi in »Des Teufels Antheil« von Auber verschiedene Fr. Stehle sich vom Leipziger Publicum. Hier war die Künstlerin wieder ganz auf ihrem Felle, und die Laune und Herzlichkeit, der sprudelnde Uebermuth ihrer Darstellung liessen es umso mehr bedauern, dass wir sie nicht als Cherubin hören konnten, bekanntlich eine ihrer vorzüglichsten Leistungen. Was Frau. Stehle als Liedersängerin gebt, sind Schubert'sche Lieder als Einlage in der Regiments-Comödie (1), sowie der »Lindenbaum« von Schubert und »Liedchen« von Weber am Benefizabend des Capellmeister Schmidt, schien uns nicht an ihrer Leistungen als dramatische Sängerin hinzu-reichen.

Am 10. April hörten wir Titus, in vier Tagen die dritte Mozart'sche Oper, gewiss ein seltenes Glück! Sowohl das musikalische wie scenische Ensemble liess jedoch bei dieser Vorstellung die gewohnte Sorgfalt vermissen, vermuthlich wegen nicht genügender Frohen. Frau Deitz als Senes wurde in Gesangs- und Spiel ihrer Aufgabe am meisten gerecht, während Fr. Baczek die Vitellia nicht zu rechter Geltung zu bringen wusste. Die Herren Rehling, Hertsch und Schild gaben ihr Bestes. Letzterer, welcher die undankbare Rolle des Annius aus Gefälligkeit für den verdienten Dirigenten unserer Oper zu seinem letzten Auftreten gewählt hatte, sang nach dem Schluss der Oper ausser dem lebhaften Bewillkommen noch drei Lieder (Widmung von Franz, Aelinde von Schubert und »Ade von G. Schmidt) mit feinem musikalischen Gefühl und der ihm eigenen Innigkeit. Wir sahen diesen Sänger ungern scheiden, dessen jugendfrische Tenorstimme, verbunden mit gediegener musikalischer Bildung, besonders in lyrischen Partien immer von erfreulicher Wirkung war. Jedenfalls wird er schwerlich zu ersetzen sein. Was uns noch übrig bleibt, wird Herr Schild selbst am besten zu beurtheilen wissen. Wir wünschen aufrichtig, dass er bald in der Kunstwelt den Platz einnehmen möge, auch welchem zu trachten seine schönen Anlagen und sein ernstes Streben ihn berechtigen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Auf dem nächsten Niederrheinischen Musikfest, das unter J. Bach's Leitung in Aachen stattfinden wird, sollen zur Aufführung gebracht werden: Am ersten Tag Orchester-Suite in D von Bach und Judas Maccabaeus von Handel; am zweiten Tag C-moll-Symphonie von Beethoven, Stücke aus der »Mass solennis« von Cherubini, Genova's Ouverture von Schumann, Scenen aus Orpheus von Glück, Walpurgisnacht von Mendelssohn.

Ansser der Mathäus-Passion, die die Singacademie brachte, kam in Berlin in der Charwoche durch den »Bach-Verein« auch die »Trauer-Ode« Seb. Bach's zur Aufführung und zwar zum ersten Mal dasselbe. Verschiedene Berliner Zeitungen (wie die National- und You'sche Zeitung) berichten darüber, ohne zu bemerken, dass der Titel »Auf den Tag aller Seelen«, aus welcher eingeflochtenen Chöre nicht dem Original gemäss sind. Es muss schmerzen, als hätte einerseits der Dirigent, Herr W. Rust, auf seinem Programm von seinen Veränderungen nichts gesagt, und als wäre andererseits das durch die Bach-Ausgabe veröffentlichte Werk den Herren Referenten nicht bekannt gewesen.

Schumann's »Paradies und Perle« kam kürzlich in Basel (zweimal nacheinander) und in Riga zur Aufführung.

Die »Bayrische Ztg.« vom 17. März brachte eine sehr interessante Mittheilung in Betreff Beethoven's »Die Geschöpfe des Prometheus«. Herr Grandau derselbst hat nämlich in einem italienischen selten gewordenen Buche die Handlung dieses Ballets gekannt. Wir werden unsere Lesern demselben durch die betreffenden Aufsätze mittheilen.

In Dresden, wo man es nicht anders thut, als im Paimonson-tageconcert ein Oratorium und eine Symphonie aufzuführen, obgleich seit Jahre über diese Ueberfälle geklagt wird, scheint man sich indessen sehr gut auf das Streichen zu verstehen, denn im letzten Concert (unter Herr Krebs' Direction) wurden im »Messias« von 11 Nummern nicht weniger als 14 gestrichen, nämlich: Nr. 4, 5, 6, 8, 12, 15, 18, 21, 22, 29, 41, 42, 48, 49.

Die »Grenzboten« brachten in Nummer 16 einige ungedruckte Briefe Beethoven's.

Job. Brahms hat am 7. April in Wien ein zweites sehr besuchtes Concert gegeben.

In Wien starb Musikdirector Anton Grätsch, ein als Kirchencomponist geschätzter Musiker.

(Eingegangen.) Die Wiederholung der Muck'schen Oper »Die Nazarener« in Würzburg fand vor dicht besetztem Hause unter vielfachem Applaus und Hervorruf der Mitglieder statt und brachte bei grösserer Sicherheit sämtlicher Mitwirkenden noch entscheidende die interessanten Theile des Werks zur Geltung. Die musikalische Wirkung erzielte auch diesmal wieder die Arie des Arbaces im ersten Act, das Duett der Nydia und des Glaukus im dritten Act, sowie das grossartig angelegte Finale des vierten Acts.

Leipzig. Die Direction des neuen Theaters leit vom Stadtrath dem bisherigen Director, Herrn Witte, übertragen worden, und bleibt auch Herr Capellmeister G. Schmidt uns erhalten. Zu wünschen wäre nun, was das Personal betrifft, ein guter Ersatz für einige abgehende sehr schätzenswerthe Mitglieder, und, was das Repertoire betrifft, die Wiederaufnahme Glück'scher Opern.

— Vor einiger Zeit brachen wir die Notiz, dass der hier lebende Componist Franz von Holstein eine Oper »Der Hadeschachtel« geschrieben habe. Wir fügten hinzu, dass dieselbe neuerlich vor einem grossen Kreise theilweise zu Gehör gebracht wurde. Das Buch ist wirksam und geschieht in einer feinen und poetisch durchgebildeten Sprache geschrieben, die Musik vor Allem dem Edlen und Tüchtigen zugewendet. Melodische Fülle, ansprechende und originelle Motive, klare künstlerische Verarbeitung derselben und interessante Behandlung des vocalen wie des instrumentalen Theils zeichnen sie aus. Die Hauptcharaktere sind musikalisch warm empfunden und energisch charakterisiert, die Chöre und Ensemblestücke stimmungsvoll, dramatisch lebendig und wirksam, ohne in den Fehler der Effectvölligkeit im modernen Sinne zu verfallen. Wir kommen in der nächsten Nummer näher darauf zurück.

— In einer Privat-Aufführung im Saale der Frau Dr. Seeburg hörten wir am Paimonson S. Bach's 11stimmige Motette »Komm, Jesu, komm.« und Grimm's »Cantate an die Musik (mit Clavierbegleitung)« Zwischen den beiden Stücken ertheilte Herr Concertmeister David die Gesellschaft durch den Vortrag einiger seiner »Ausgrabungen«. Zum Schluss wurde die Motette wiederholt.

ANZEIGER.

[70]

Einladung zur Subscription.

Am 4. Juni d. J. feiert der durch seine genialen Forschungen und Entdeckungen auf dem Gebiete der Theorie des Orgelbaues hochberühmte Professor

Johann Gottlob Töpfer in Weimar,

in den weitesten Kreisen verehrt als einer der grössten Orgelvirtuosen und Orgelcomponisten der Gegenwart, sein **Fünfzig-jähriges Dienstjubiläum**. Die Schullehrer des Grossherzogthums Weimar, meistens Schüler des hochverdienten Mannes, beabsichtigen zur Feier des schönen Tages dem Jubilar ein

Album von Orgelcompositionen der hervorragendsten Meister der Gegenwart, unter Redaction von

Gottschalg und Müller-Hartung,

zu überreichen. Durch die freundlichste Unterstützung ist es uns gelungen, ein Sammelwerk zu Stande zu bringen, das in der Literatur des Orgelspiels jedenfalls einen sehr hohen Rang einnehmen wird, indem es sowohl den schwächeren als vorgeschrittenen Orgelspielern ein Studienwerk darbieten wird für alle Hauptformen der Orgelcomposition, vom Leichterem zum Schwereren gehend und für den praktischen Gebrauch besonders geeignet. Der **Beitrag des beabsichtigten Unternehmens soll zu einem Stipendium für musikalisch befähigte künftige Seminaristen in Weimar und Eisenach**, unter dem Namen „**Töpfer-Stiftung**“, verwendet werden. Das Album erscheint im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur und wird folgende Compositionen enthalten:

17 kleine, ganz leichte Orgelstücke von Dr. Veitckmar in Homberg.
4 kleine leichte Orgelstücke von Seminarlehrer Davin in Schlichtern,
3 Vorgespiele von B. Sulze in Weimar,
3 kleine Präludien von A. W. Gottschalg,
3 kleine Präludien von Baumann in Stadtreude,
3 kleine Präludien von W. Wedemans,
3 Adagios von Demorganist Gleitz in Erfurt,
Adagio von Dr. Franz Liszt in Rom,
Adagio von H. B. Stöde.
Präludium von Capelmeister Brosig in Breslau,
Festpräludium von Jul. Tschirch in Hirschberg,
3 Postludien von Heidar in Königsberg und Reichardt in Adorf,
Präludien zu Choralen von Gerlach in Werdau, Musikdirector
Flügel in Stettin, Musikdirector Richter in Leipzig, Rob.
Schaab dasselb., Organist Riedel in Nenstedt a./O.,
Sonate von Dr. W. Veitckmar,
3 Trios von Musikdirector Merkoll in Danzig,
3 Trios von Dr. Veitckmar in Homberg,
Canonisches Trio von Dr. im m. Feist in Stuttgart,
Fugen von Müller-Hartung, Musikdirector Sellner in Oldenburg,
Professor Lobe in Leipzig, Organist A. Tnd in Stuttgart.

Der Subscriptionspreis für diese reiche Sammlung ist auf **2 Thlr. festgesetzt**; nach dem Erscheinen des Werks tritt jedoch sofort ein **angenehm höherer Ladenpreis** ein.

Indem wir eckungsvoll bitten, das betreffende Unternehmen gütigst zu unterstützen, ersuchen wir gefällige Bestellungen mit genauer Angabe des Namens, Standes und Wohnorts und Zahl der Exemplare **gefälligst bald** an die Verlagsbandlung einzuenden zu wollen und zeichnen in grösster Hochachtung

der Vorstand des Lehrervereins im Grossherzogthum Weimar.

A. Bränlich. G. Gerbing. A. W. Gottschalg. K. Hercher. Müller-Hartung.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

[71] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die hohe Schule des Violinspiels.

Wie berühmter Meister des 17. u. 18. Jahrhunderts zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeben von

Ferdinand David.

Nr. 4. Biber, Sonate Pr. 4 Thlr. 3 Ngr.
- 8. Corelli, Folias d'Espagne 4 - 3 -
- 9. J. S. Bach, Sonate (E moll) 1 - - -

Eine Sammlung von hohem Werthe, welche nicht genug empfohlen werden kann. Kein Geiger von Belang, oder der es werden will, wird auf das Studium dieser Werke verzichten wollen oder können, und der Wichtigkeit für das Studium sieht ihr Werth für öffentlichen und Salon-Vortrag gleich, wofür sie durch den anerkanntesten Meister in diesem Fache bearbeitet sind.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[72]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Stücke aus der Matthäus-Passion

von

Joh. Seb. Bach.

Für die Orgel übertragen

von

Robert Schaab.

Nr. 4. Arie und Chor Pr. 12½ Ngr.
- 2. Choral 17½ -
- 3. Schlußchor 12½ -

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. Mai 1867.

Nr. 18.

II. Jahrgang.

Inhalt: Nochmals: Der rhythmische Choral. — Recensionen (Neueste Werke aus Schubert's Nachlass (Schluss)). — Eine neue Oper im
Pulze (Der Hadeschachtel von Franz v. Holstein). — Fauleton (Miscellen [Aus Lemcke's populärer Aesthetik]). Kurze Nach-
richten). — Anzeiger.

Nochmals: Der rhythmische Choral.

(Ueber den Gemeindegang der evangelischen Kirche. Von G. Freiherrn von Tucher. Ein Nachtrag zu des Verfassers »Schatz des evangelischen Kirchen-
gesangs im ersten Jahrhundert der Reformation«. Leipzig,
Breitkopf und Härtel. 1867. 56 S.)

C. P. Der Streit über den sogenannten rhythmischen Choralgesang hat eine gute Weile geruht; man hatte sich zwar nicht geeinigt, vielmehr nur sich auseinandergesetzt: allein es war gewiss das Richtige und Erspriesslichste, dass jeder Theil auf praktischem Wege die Wahrheit seiner These zu erhärten sich bemühte. Nun hat sich aber der hochverdiente Verfasser obiger Schrift durch einen schon vor vier Jahren erschienenen, ihm jedoch erst neuerlich bekannt gewordenen Artikel unserer Zeitung (1863, S. 580) veranlasst gefunden, die Sache wieder zur Sprache zu bringen, um die von den Gegnern des rhythmischen Choralen immer noch geltend gemachten Gründe so weit irgend möglich zu entkräften. Sofern es auch uns keineswegs um's Recht haben, sondern um die Sache zu thun ist, können wir uns der neuen Kundgebung auch nur freuen, zumal da sie bei allem Eifer für die verfochtene Angelegenheit durchaus würdig gehalten ist. Freilich hat Herr Dr. Krüger in Göttingen sogleich den willkommenen Anlass benutzt, um in Gestalt einer Anzeige der Schrift des Freiherrn von Tucher nun seinerseits in die Trompete zu stoßen, wie geschehen in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1867, 4. Stück S. 137 ff. Wir glauben kaum, dass er der Sache damit gute Dienste geleistet hat, da seine Erörterung allerlei Confuses enthält und von leidenschaftlicher Erregtheit nicht freizusprechen ist. Wir thun jedenfalls besser, uns an Herrn v. Tucher's Arbeit zu halten, und werden nur gelegentlich auf Herrn Krüger Rücksicht nehmen können.

Auf den Unterschied der rhythmischen und der in den evangelischen Gemeinden allenthalben einheimisch gewesenen Singweise brauchen wir hier nicht zurückzugreifen, da hierüber Jedermann, der überhaupt Interesse für kirchliche Tonkunst hat, im Klaren ist; wir müssen nur

abermals gegen den Missverstand uns verwarren, als sei der von uns verteidigte Choralgesang im Singen ohne Rhythmus; wir bedürften daher weder eine Belehrung darüber, dass es überhaupt keine Musik ohne Rhythmus gebe, noch dass der protestantische Choral etwas Anderes sei als der gregorianische. Auch den Begriff des accentuirenden Rhythmus können wir völlig aus dem Spiel lassen; denn in so weit, als eine Volksmasse in ihrem Gesang den Unterschied des guten und schlechten Takttheils fühlen und vernehmbar machen kann, ist er auch nie verschwunden gewesen: über diesen ist, so viel wir sehen, gar kein Streit. Die unerledigten Fragen sind vielmehr folgende:

1) Sind die rhythmisch bewegteren und mannigfaltigeren Sätze, die uns in den Choralwerken des 16. und 17. Jahrhunderts vorliegen, schlechthin musikalisch vortrefflicher, d. h. um dieses Rhythmus willen schöner, als die Sätze, in welchen dieselben Melodien in unsern Gemeinden bis zur neueren Zeit allgemein gesungen wurden?

2) Haben die Gemeinden im 16. und 17. Jahrhundert wirklich und nachweisbar genau nach jenen Rhythmen gesungen?

3) Kann und soll diese Singweise allgemein eingeführt und in den Gemeinden herrschend gemacht werden?

Frage 1 ist freilich schon schwer zu beantworten, weil *de gustibus non est disputandum*. Man findet es wohl psychologisch begrifflich, wenn Menschen, denen es an Sinn und Bildung nicht fehlt, an eine ihnen von Jugend auf lieb gewordene, durch Gewohnheit festgewurzelte Singweise so anhänglich werden, dass sie sich in einen so ganz andern Klang, in eine so völlig allen ihren Erinnerungen entgegengesetzte Bewegung nicht mehr finden können, dass sie namentlich den Ton kirchlicher Andächtigkeit nicht in dieser Form mehr zu erkennen wissen. Man wird es aber auch psychologisch erklärbar und darum möglich nennen müssen, dass Jemand, wenn er bisher unbekannte Schätze entdeckt, durch den Werth und die Schönheit des Gefundenen, gerade weil es ihm und Tausenden vorher unbekannt war, so hingenommen wird, und dass

er durch seine Beschäftigung damit eine solche Vorliebe dafür gewinnt, dass auch sein Urtheil kein rein objectives mehr ist. Referent begreift dies um so leichter, als er vor etwa 20 Jahren längere Zeit so gut wie Einer für den rhythmischen Choral geschwärmt hat. Aber um so mehr steht es ihm fest, dass eine objective Entscheidung die erste Frage nicht kurzweg mit Ja beantworten kann. Dass es eine verhältnissmässig kleine Anzahl von Choralen giebt, deren melodischem Bau und deren Text nach seiner declamatorischen Beschaffenheit der belebtere, in energischeren Gegensätzen sich bewegende Rhythmus genauer entspricht, deren musikalische Wirkung also eine ästhetisch höhere ist, das geben auch Gegner des Principis unbedenklich zu. Aber sind denn die Melodien alle von gleicher Qualität? Erst vor kurzem hat Referent mit einer Anzahl wohlgeübter Sänger eine Reihe rhythmischer Choräle gesungen; mehrere, wie »Wachet auf, ruft uns die Stimme etc., »Freu dich sehr o meine Seele etc., haben grosse Freude erregt, man konnte sich nicht satt daran hören — aber bei andern war die Wirkung eine ganz andere; namentlich von »Ein feste Burg ist unser Gott« haben wir uns sbermals überzeugt, dass dieser Gesang durch Streckung des Rhythmus (freilich nicht durch Kürzung in der fünften Verszeile) nicht verloren, sondern gewonnen hat. In so weit wäre freilich das Urtheil überhaupt nur von subjectiver Geltung; ich muthe Niemand zu, dass er schlechthin schön oder unschön oder weniger schön finden sollte, was ich so finde. Aber wir »Rhythmiker«, wie uns Herr Krüger titulirt, sind uns wenigstens bewusst, warum wir nicht alles schön finden, was die Rhythmiker dafür erklären. Zum Theil ist es der oft völlig unmotivirte, weder musikalisch, noch durch den Sinn der Worte bedingte Wechsel der Längen und Kürzen, was, man verzeihe die prosaische Vergleichung, uns gemäht wie der plötzliche Uebergang vom Schritt in den Trab. Man sage doch, warum in Jesus meine Zuversicht die zwei letzten Worte in Vierton gehen sollen, das erste aber in Halben? Die musikalische Periode fordert die Vierteligkeit; der Text verlangt nicht plötzliche raschere Bewegung. Dasselbe müssen wir von der Melodie: »O Traurigkeit, o Herzeleid etc. sagen; die Bewegung im zweiten Theil macht den Eindruck, als ob's auf einmal mit der Trauer nicht mehr so ernst wäre. Theils aber und noch mehr sind das uns Antipathische die Stösse, die in Form von Synkopen uns so oft begegnen. Ueber diesen Gegenstand hat sich Hr. v. Tucher in der neuen Schrift S. 45 ff. sehr eingehend ausgesprochen, und es ist dies, ganz abgesehen von der zwischen ihm und uns obwaltenden Differenz, als wissenschaftliche Erörterung eines musikalisch-ästhetisch wichtigen Gegenstands von nicht geringem Werthe. In diesem Punkt sind bekanntlich die Rhythmiker unter sich selbst nicht einig; die Einen nehmen in vielen Melodien einen Wechsel zwischen dreitheiligem und zweitheiligem Takt an; Herr v. Tucher dagegen sieht überall, wo ein solcher Taktwechsel stattfindet sollte (der

z. B. in der Melodie: Ein feste Burg etc. nach dem Satz von Lucas Oslander 1586 nicht weniger als 6mal eintreten), bloss Synkopen, deren Wesen und Bedeutung er in vorliegender Schrift in lehrreicher Weise aus den alten Musikwerken und Musiktheorien darlegt. Wir gestehen zwar, dass bei gewissen Melodien, sobald die fraglichen Stellen eintreten, unser Ohr doch immer einen $\frac{3}{4}$ -Takt statt des $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ hört; desgleichen auch, dass uns einer der gewichtigsten Vertheidigungsgründe für den rhythmischen Choral gerade darin zu liegen schien, dass solcher Taktwechsel etwas in Volksgesängen nicht seltenes ist. Aber wenn wir, durch die theoretische Beweisführung des Herrn v. Tucher genöthigt, überall, wo wir einen Taktwechsel sahen oder vielmehr zu hören glaubten, nun Synkopen annehmen sollen: dann wird die Sache nach unserer Meinung sogar verschlimmert. Denn diese Art der Synkopirung hat, eben durch die gewaltsamen Stösse, die sie hervorbringt, etwas uns durchaus Abstossendes, schlechthin Unangenehmes. Als nächstes bestes Beispiel, das uns zur Hand ist, diene die Tenorstimme zu »Wie schön leucht' uns der Morgensterne, wie sie Layriz in seinem »Kern des deutschen Kirchengesangs, Nördlingen 1844, Nr. 492 mittheilt.



Wie schön leucht' uns der Morgensterne voll Gnad und
Wahrheit von dem Herrn, da sus-se Wurzel Jes - se.

Wir haben, seit wir Hrn. v. Tucher's Schrift gelesen, uns express diesen Choral wieder singen lassen, um die Schönheit der Synkopirung zu entdecken; aber der Wahrheit zur Steuer müssen wir gestehen, dass uns bei den mit + bezeichneten Synkopen zu den Worten: »der Morgensterne — s...heit von dem Herrn« jedesmal fast zu Muthe war, als erhielten wir von unsichtbarer Hand einen unliebssamen Fuß; die dritte Zeile aber wurde uns zu einem Labsal, weil unsere Sänger aus eigenem Antriebe, d. h. mit Naturnothwendigkeit hier statt der Synkopen im $\frac{3}{4}$ -Takt sangen. Uns scheint aber fast, Herr v. Tucher habe in diesem Punkt doch ein wenig mehr Sympathie mit uns, als ihm selber bewusst ist; denn S. 49 sagt er wörtlich: »Waren in dieser Beziehung die alten Tonsetzer nicht so ängstlich, weil die ältere deutsche Dichtkunst an die Stelle der gezählten und gemessenen Silben die bestimmte Zahl von Hebungen und Senkungen setzte (wir möchten noch hüdniger sagen: weil sie überhaupt die Silben nur zählten, nicht aber ebenso genau such wogen!); so ist es Sache derjenigen, welche den kirchlichen Gemeindegesang vorzubereiten haben, das unserm heutigen Gefühl Anstössige zu entfernen, was auch leicht in's Werk zu setzen ist, wenn man hier nicht im puristischen Sinn zu weit geht.« Nun, eben dieses »dem heutigen Gefühl Anstössiges« wollen wir ferne halten; die

rechte, allgemein gültige Grenzlinie aber zwischen dem, was darin Rechens ist, und dem, was Purismus wäre, wird kaum durch einen Richterspruch festzusetzen sein, ist wenigstens bis jetzt noch nicht endgültig ausgesprochen. — Wenn freilich, um dies hier kurz zu berühren, Herr Krüger (a. a. O. S. 140) sich auf Bach's Orgelwerke beruft, so sicht er mit Windmühlen; kein Mensch hat behauptet, dass die Orgel keinen Rhythmus kenne (der in der Mus. Zeitung 1863 S. 582 aufgestellte Satz Ziff. 2 ist so klar, dass man solch grobes Missverstehen gar nicht begreift); das aber, was die Rhythmiker Rhythmus heißen, nämlich eben diese Ungleichheit, da man, wo die Einen nur Synkopen sehen, meint, einen andern Takt zu hören, — das allerdings widerstrebt der Orgel schlechthin, denn es wird, auch so weit es im Gesang erträglich, ja schön ist, doch nur erträglich oder schön durch die Worte, durch die declamatorische Kraft, die sich darin kund geben kann; diese fällt aber, wenn nicht gesungen, sondern gespielt wird, vollständig weg. Wir sind deshalb auch auf's Tiefste überzeugt, dass zum Abgang der rhythmischen Satzweise der gewaltige Aufschwung der Instrumentalmusik wesentlich beigetragen hat; ein Orgelmeister wie Bach könnte einen Choral, wie »Ein feste Burg« in dem Satz des 16. Jahrhunderts schlechthin nicht brauchen. Ueberhaupt: wenn der Choral nur in der rhythmischen Form seine rechte Würde und Bedeutung erlangt, warum hat Bach in seinen Cantaten (abgesehen von dem Tripel-takt, den man nicht in die Rhythmusfrage hereinziehen muss, in der es sich um Anderes handelt) dem Choral die gestreckte Form gegeben? Warum kommt in der Passionsmusik der so oft sich wiederholende Choral »Herrlich tut mich verlangen«, den Bach jedesmal wieder anders harmonisirt, auch nicht ein einzigmal im alten Rhythmus zum Vorschein? Warum folgt er in der Melodie: »O Welt sich hier dein Leben« nicht dem rhythmischen Satz des Michel Prätorius von 1640, sondern setzt ihn im $\frac{3}{4}$ -Takt? Allen Respect vor den Tonmeistern des 16. und 17. Jahrhunderts, aber über Bach setzen wir sie nicht, und wenn wir, auch im kirchlichsten Gebiet der Tonkunst, schön finden, was Bach schön gefunden hat, so verrathen wir uns damit sicherlich nicht als Bootler. — Noch etwas hat Herr Krüger gesagt, was wir ihm nicht hingehen lassen können. S. 143 seiner Anzeige ist zu lesen: »Der Unterschied ist, richtig gesprochen: Melodisch und Psalmisch; jenes die tonbildliche in das Reich des Klanges verklärte Weise, dieses die calvinisch asketische Recitation, die sich seit dem pietistischen Uebergewicht in Halle festsetzte, ein düsterer Trauermantel, den Mattheson mit Recht faul und schlfrig nannte.« Abgesehen von der phrasenhaften Ueberschwänglichkeit — von der bei Hrn. v. Tucher auch nicht eine Spur zu sehen wir uns freuen —; abgesehen von der schlechten Diction, die einen »Trauermantel faul und schlfrig nennt, abgesehen auch von der Vergleichung unseres Chorals mit der Psalmodie, die wie die Faust auf's Auge passt — haben doch gerade die Urlu-

therer in unsern Tagen die Psalmodie mit Haut und Haar wieder einführen wollen — kommt in obigem Satze etwas vom confessionalistischen Pferdefuss zum Vorschein. Also calvinistische Ketzerei, also pietistische Sectirerei ist es, deren wir so beiläufig angeklagt werden. Immerhin! Aber der gelehrte Mann weiss ganz gewiss so gut wie wir, dass die Melodien zum calvinischen Psalter ursprünglich ganz ebenso rhythmisch gesetzt sind, wie die lutherischen Choräle; und nicht minder muss ihm bekannt sein, dass die pietistischen Gesänge, die von Halle ausgingen, allem andern eher gleichsehen als einem Trauermantel; wo stammen denn alle die Melodien her, die wie Menuetten, ja in etwas lebhafterem Tempo kommen wie Walzer klingen? Aus dem pietistischen Halle zu Freylinghausen's Zeit! Und mit solchen Beweisen sollen wir geschlagen sein??

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Neueste Werke aus Franz Schubert's Nachlass.

»Lazarus«, eine Oster-Cantate; Zwischenactmusik zu dem Drama »Rosamunde«; eine Ouvertüre und 12 Ländler; Symphonie-Fragment in H-moll, publicirt von C. A. Spina — und Gesamtausgabe der Chorchompositionen Schubert's von derselben Verlagskommission.

(Schluss.)

Nächst der Oster-Cantate »Lazarus« sind zu nennen zwei kleinere Instrumentalstücke, welche Schubert als Zwischenactmusik zu dem Drama »Rosamunde« componirt, und eine Ouvertüre, beide von Herrn Reinecke für das Pianoforte zu vier (jeweils zu zwei) Händen übertragen, dann eine Partie »Ländler«, welche (original für Orchester gesetzt) Herr Epstein für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt hat.

Von jenen beiden Instrumentalstücken können wir das erstere als eine durchaus interessante, eigentümliche Composition bezeichnen, aber von etwas schwankender, unbestimmter Form, eines Commentars als dem Drama bedürftig und in den mittleren Partien im Pianoforte-Arrangement wenig wirksam. Das zweite besteht aus einem ganz liedmässigen Satze, der sich mit leicht Schubert'scher Melodik — wir notiren den Anfang:



in zwei Theilen, jeder von 16 Takten (mit Reprisen) entwickelt, der dann noch zweimal wiederholt wird, unterbrochen von zwei Minor-Sätzen in G-moll und B-moll. Alles vom zartesten, liebenswürdigsten Ausdruck.

Was die »Ländler« betrifft, so können sie sich zwar mit andern derartigen Schöpfungen Schubert's — wir erinnern nur an die so reizenden und genialen »Falses nobles« und »Deutsche Tänze« — nicht messen, aber in den ersten Nummern findet sich auch hier viel Liebliches und Anmuthiges (Nr. 1 steht übrigens auch in den »Deutschen Tänzen« als Nr. 1), während die letzteren sich hin und wieder in's Triviale verlieren. In ihrem instrumentalen Gewande sollen sie einen besonders hübschen Effect machen.

Die Ouvertüre führt den Beisatz »im italienischen Stil« bei sich, dem sie auch so ziemlich entspricht: ein zierliches, fein erfundenes Musikstück, in seiner Melodik und in einzelnen Wendungen wohl, aber doch nur leicht an die Weise neuerer

italienischer Maestri streifend. Das Allegro, welchem eine ausgeführte Adagio-Einleitung vorhergeht, entwickelt sich aus folgendem Motiv:



welches seinen Charakter hinlänglich ausdrückt. Seiner rhythmischen Bewegtheit tritt dann, von der Flöte vorgetragen, erst in A-dur und gleich darauf in A-moll (wie Schubert diesen Wechsel überhaupt sehr lieb) ein zweites, mehr arios gebildetes Thema gegenüber:



Mit einer lebhaften Stretta schliesst dann die anmuthige Composition.

Endlich haben wir noch jenes Symphonie-Fragments in H-moll zu gedenken, welches, erst im verlossenen Jahr zum Vorschein gekommen, in einem Concert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien durch Hrn. Hofcapellmeister Herbeck noch als Manuscript zur Aufführung gebracht wurde und von welchem uns nun die Partitur vorliegt, der bald ein vierhändiger Clavierauszug nachfolgen wird. Das Manuscript hatte sich bis dahin in dem Besitze des Herrn Hübnerbräuer, eines der Freunde Schubert's befunden, welchen den Schatz eifersüchtig für sich bewahrend,*) denselben höchst unbilliger Weise so lange der musikalischen Welt vorenthielt. Denn wahrlich ein Schatz ist es und ein köstlicher, dessen sich die Verehrer des Tondichters, die Freunde des Unsterblichen nun fort zu erfreuen werden. Das Fragment umfasst nur zwei Sätze, diese aber wenigstens vollkommen ausgehört und abgeschlossen. Die Composition desselben fällt in das Jahr 1822, und es lässt sich schwer begreifen und ist höchlich zu bedauern, dass Schubert in den sechs Jahren so überaus fröhlichen, ununterbrochenen Schaffens, welche er noch durchlebte, nicht Musse und Niigung fand, dasselbe zu vollenden und zu einem vollständigen Werke abzurunden, da es doch solchen Antheils in so hohem Grade würdig gewesen wäre.

Der Charakter der Composition erscheint in beiden Sätzen vorwiegend, wie dies die Productionen Schubert's so häufig beobachten lassen, als ein überaus weicher, elegischer, fast trauhafter. Man könnte den ersten Satz (ein Allegro moderato im 7/8-Takt) fast eine Orchester-Ballade nennen. Recitativartig einleitend eröffnen denselben die Streich-Bässe mit folgender Tonphrase:



Nun treten die Violinen hinzu, das — knappe, nur zweizeitige — Hauptmotiv des Satzes in einer vibrierenden Tonfigur ausführend, in welche dann vom fünften Takt an leise und mit gehobenen Tönen Oboe und Clarinette hereinklingen. Der achte Takt (die Einleitung ungezählt) leitet nach der Paralleltonart über, und wir begegnen im neunten der für Schubert charakteristischen Modulation:

*) Vielleicht auch dessen ganzen Werth nur unvollkommen erkennend.



Schon im elften Takt werden wir wieder nach H-moll zurückgeführt. Fagott und Hörner treten auf, auch die Posaunen und Trompeten lassen sich bald mit einzelnen Stößen vernehmen, da bisher Alles wie im Dämmerlicht geschwebt hatte. Nun braust es aber an und im 22. Takt wird im *Fortissimo* des ganzen Orchesters ein vollkommener Schluss in der Tonika gebildet. Fagotte und Hörner halten aber deren Terz fest und führen sehr anmuthig nach G-dur, der Unter-Dominante der Parallele hinüber, in welcher jetzt (für den weichen Charakter der Composition sehr bezeichnend) der sogenannte Seitensatz beginnt. Ein ungemein liebliches, aber auch wieder sehr knapp gebildetes Motiv liegt denselben zu Grunde. Es wird zuerst, von synkopirenden Rhythmen der Violoncello und Clarinette begleitet, und abermals *pianissimo* von den Violoncellen vorgetragen und ist folgendes:



Wie wohlig, wie träumerisch sich das wiegt und schaukelt! Die nächsten Takte heben, chromatisch modürend, das zarte Motiv eine Tonstufe höher hinauf, von der es aber sogleich wieder zurücksinkt, um nun — immer im *pianissimo* — in den Violinen empor zu tauchen, indem den synkopirenden Begleitungsrhythmen der Clarinette nun die Fagotte und Hörner zutreten, während die Violoncelle sehr anmuthig den Gesang mit einer nachahmenden Figur begleitet und stützt. Nun dasselbe Emporschweben nach A wie zuvor, und die Figur:



lässt auch dasselbe Zurückkehren nach G-dur erwarten. Aber da bricht der Gang der Tondichtung plötzlich mit einer eintaktigen Generalpause ab, und höchst unvermuthet in zucht Schubert'scher Weise dröhnt uns im nächsten Takt im *fortissimo* des ganzen Orchesters der C-moll-Dreiklang entgegen, in der Quintlage (mit Rücksicht auf das *g* der Flöten, Oboen und Clarinette) und vom Streichquartett tremolando ausgeführt. Folgt G-moll, Quarsixtaccord, dann, indem die ersten Violinen tremolando bis zum dreigestrichenen *b* emporwirbeln, Es-dur, aus welcher etwas sehr entlegenen Tonregion unter Vermittlung der Harmonie *cu* *b* nach D-dur übergeleitet wird. Der Zug ist kühn, frappant,

aber uns leuchtet er ein (Andern vielleicht nicht) und so lassen wir ihn uns gern gefallen. Sehr anmuthig schließt sich nun 12 Takte durch im Wechselspiel der Violoncello und Violonclle einer, der Violinen andererseits das thematische Motiv:



hin, in den ersten vier Takten *piano*, dann *forte* und *fortissimo* erst von aushaltenden Chorden der Flöten und Clarinette begleitet, welchen dann sämtliche übrigen Bäser beitreten. Diese zwölftaktige Entwicklung führt in fünf Gliedern einen Modulationsreigen an uns vorüber: von D (moll) nach B-dur, A-moll und G-dur, endlich nach der

Harmonie *cu* *b* und nach dem Dominantseptimenaccord von D,

der sich aber im 13. Takt nicht wirklich nach D auflöst, sondern nach G-dur (Quarsixtaccord), welche Tonart sich in den

nächsten acht Takten festsetzt, die in ihrer Bildungsweise zugleich als Nachwirkung jener Periode erscheinen, die uns früher so eigenartig überrascht hatte. In G-dur schliesst nun der erste Theil in lieblicher Klarheit, indem der Gesang des Seitensatzes wieder aufgenommen und zu einer überaus reizenden canonischen Durchführung von zehn Takten benutzt wird, die sich erst im Streich-, dann im Holzbläser-Quartett abspielt. Das A, die Terz des G-dur-Dreiklangs, wird wieder ergriffen, um erst, behufs der Replik des ersten Theils, mit mysteriösem pizzicato der Streicher *pianissimo* nach H-moll, dann im zweiten Theil nach E-moll überzuleiten.

Mit einer Bassfigur, welche derjenigen, die den ersten Theil einleitet, völlig auslog gebildet ist, beginnt nun in E-moll (wieder die Unter-Dominante) der zweite Theil. Die Bässe werden aber bis zum tiefen, dem grossen und Contra-B hinabgeführt, und nun hebt der sogenannte Durchführungstheil, welcher die Hauptelemente der Tondichtung in den Kampf führt, an, den wir jedoch nicht weiter in's Einzelne verfolgen mögen und können, da es zu weit führen und den Leser ermüden würde. Es genüge die Bemerkung, dass er sich in 96 Takten in reichster, prachtvollster Weise aufbaut, und dass in seiner Entwicklung, wie von Schubert zu erwarten steht, das harmonisch-modulatorische Element die hervortretendste Rolle spielt. Sie erhebt sich zu wahrhaft tragischer, acht symphonischer Grösse, und die dreimal wiederholte, mächtig ergreifende achtaktige Periode (S. 15, letzter Takt bis S. 19, dritter Takt der Partitur) erinnert in ihrer modulatorischen Entfaltung lebhaft an eine ähnliche Stelle in dem Oratorium Lazarus. Die ganz eigenartige, in ihrer Weise herrliche Composition gehört zu dem Schönsten, was wir von Schubert besitzen und so werden wir denn doch immer mit neuen wunderbaren Blüten, welche sich in den bereits so überreichen Kranz, der seine Hauptziert, einfügen, und mit solchen, die nie überschern werden und kaum je verwelken können, überrascht.*)

Und auch der zweite Satz (E-dur, *Andante con moto* $\frac{3}{4}$), der hinter dem ersten an Schönheit kaum zurücksteht, erscheint uns als ein entzückendes Gebilde in seiner frühlingartigen Frische, seiner zarten Innigkeit in den holdseligsten Inspirationen Schubert'scher Muse weitsehernd und nicht minder, wie der erste deren bekannte Eigenheimlichkeit abspiegelnd. Man sehe oder höre beispielsweise folgenden Rückgang von Cis-moll nach E-dur, der sich gleich Takt 13 bis 15 zu Anfang findet und dessen Bildung sich später mehrfach wiederholt:



Trotz der überwiegend zarten Färbung dieser Composition feilt es ihr aber doch auch nicht an kräftigen Partien, die einen wirksamen Gegensatz bilden, und so lässt uns denn dieses Fragment auf das lebhafteste bedauern, dass es eben nur als Fragment auf uns gekommen ist.

Dies wären denn die neuerlich aus dem Nachlass des wahrhaft unerschöpflichen Tondichters an's Tageslicht gebrachten Arbeiten. Ausserdem setzt aber die Verlags-handlung, aus welcher alle diese Publicationen hervorgegangen sind, auch noch eine Gesamt-Ausgabe der Chorcompositionen (mit und ohne Begleitung) unter der Redaction Herbeck's in's Werk. Den Reigen derselben eröffnet das »Deutsche Hochamt«, äusserst einfach und schlicht in durchaus homophonem Liedstil gehalten (nur Nr. 6 »Nach der Wandlung« steht unter den acht

*) Ein störender Stichfehler ist Seite 20 der Partitur zu berichtigen, wo im vierten Takt in Flöte, Oboe und Clarinette / statt e stehen muss.

Nummern derselben durch gesteigerten Ausdruck besonders hervor), aber auch längst bekannt, daher einer näheren Erörterung nicht bedürftig. Sonst ist diese Ausgabe nur erst bis zu wenigen Nummern gediehen; eine kritische Anzeige derselben bleibt daher schicklicher bis zu deren Vollendung verspart.

Eine neue Oper im Pulte.

S. B. Wer nur irgend die neueren Productionen auf dem Gebiet der Oper mit unbefangenen, künstlerisch gebildetem Auge verfolgt hat, der muss wissen, dass seit vielen Jahren, selbst von Rich. Wagner's eigenhümlichen Productionen nur theilweise abgesehen, kaum eine Oper geschrieben worden ist, von der einem ehrlichen Kunstmenschen nicht die Hälfte missfallen, die andere Hälfte aber noch nicht sonderlich gefallen hätte: entweder flane Waare, abgedroschene Opernphasen, oder Unnatür und Jagd nach bestechenden und betäubenden Effecten, oder künstlerische Barbarei und Zuchlosigkeit — aber immer keine echte Erfindung in den Motiven, kein Geschmack in der Ausführung derselben.

Das neue Werk, über das wir unsern Lesern Einiges mittheilen wollen, das freilich vorerst noch nicht die gefährlichen Breiter betreten hat, das gleichsam noch ein Kindlein ist und in der gegenwärtig herrschenden rauhen und verdorbenen Luft der Theater-Verhältnisse erst zu erstarken und seine Lebensfähigkeit zu bewähren haben wird, dem wir aber aus künstlerischen Gründen ein fröhliches Gedeihen wünschen können, heisst:

Der Haldeschacht,

Oper in drei Acten, Text und Musik von Franz von Holsteia.

Von dieser Oper wurden in der schon in voriger Nummer berührten Privat-ausführung, welche vor einer eingeladenen, den ersten Laupziger Musikkreisen entnommenen Herrschaft und unter Mitwirkung hiesiger Künstler und Dilettanten ersten Ranges als Concert stattfand, der erste Act vollständig, von den beiden andern Acten aber einige der wichtigsten Scenen und Partien vorgeführt. Das Textbuch, auf eine bekannte schwedische Volks-Sage gegründet, behandelt einen originellen Stoff, der sich in Dialektarien gegen Ende des dreissigjährigen Kriegs abspinnt, und kann als im Wesentlichen gut erfunden bezeichnet werden. Die Handlung ist spannend durch erste dramatische Conflict, die Charaktere sind fest gezeichnet, die Lösung befriedigt Verstand und Gefühl gleichmässig, das Ganze ist leicht bühnenmässig ausgeführt, ohne an Decorationen und Ausstattung sonderliche Anforderungen zu stellen; die textliche Behandlung ist so, dass die Musik das Beste thun muss, um der Skizze Fleisch und Blut zu verleihen. Da das Textbuch als Manuscript gedruckt ist, so kann es Niemand schwer fallen, sich die Kenntniss des Libretto zu verschaffen und sich von dem oben Gesagten selbst zu überzeugen. Hier mag nur einiges als Vorbemerkung stehen, indem wir die Personen des Stücks aufführen. Swend Stirson, Obersteiger im Kupferwerk zu Fshun (hoher Bass), bildet den Mittelpunkt des Bildes. Seine Schwester Helge (Mezzo-Sopran) war an einen gewissen, im Stück nicht lebend vorkommenden, Fröhm verlobt gewesen, der ihr aber untreu geworden war und sie verlassen hatte. Hierüber tief sinnig geworden, trägt Helge dennoch den Glauben an die Rückkehr Fröhm's und an die Lösung seines Versprechens bis in ihre späteren Jahre hindür. Fröhm hatte sich anderwärts verheirathet, war aber eines Tags heimlich zurückgekommen, um in dem, nahe bei Swend Stirson's Wohnung gelegenen, verrufenen und seither verschütteten Haldeschacht verbotene Schatzgräberei zu treiben. Von Olaf, einem wilden, unheimlichen Gesellen (tiefer Bass), dabei ertrapt und an Swend Stirson verrathen, war er von Letzterem im Schacht gepackt worden; im Ringen aber, wobei Swend Stirson seinen

Gegner erstochen zu haben glaube, war die Grube eingebrochen und beide in die Tiefe gefallen; Swend Sirson, zwar von Oiaf gerettet, trägt nun das Bewusstsein seiner That schwer mit sich herum. Ein Knablen Frobom's, ein Jüngling des Schachts aufgefunden, ist von Swend Sirson in's Haus genommen und daseibst unter dem Namen Eliaa erzogen worden. Eliaa (Tenor), mittlerweile zum Jüngling herangewachsen, liebt die Tochter Swend Sirson's, Valborg (Sopran), wird aber von der alten Helge wegen grosser Aehnlichkeit mit seinem Vater, den sie vor sich zu sehen meint, mit Liebe und Eifersucht gequält, so dass Unfrieden im Hause entsteht, und Swend Sirson, der Eliaa' und Valborg's Liebe ohnehin nicht dulden will, ihn verbannt; doch bleibt dem Eliaa der junge Sohn Sirson's, Björn (Sopran), eng verbunden. — Dies ist der Moment, wo die Handlung der Oper beginnt; es ist eben Johanna'stag, und Eliaa, von Björn geleitet, kommt vor Soanenaufgang, um Valborg heimlich zu sehen und zu sprechen. Ohne die Verwickelungen der Oper selbst hier näher mitzutheilen, sei nur bemerkt, dass bauptsächlich der aus dem Krieg heimkehrende Oiaf, der einzige Mensch, der von jener schauerlichen Begebenheit Genaueres weiss, es ist, welcher die Katastrophe herbeiführt, indem er einerseits Swend Sirson durch seine Mitwisserschaft zu gewissen Handlungen zwingen will, andererseits aber den Eliaa und Björn verleitet, mit ihm in den Schacht zu dringen (wozu er angeblich die Erlaubnis eingeholt hat), um Nachforschung über neue Minen zu halten, wovon aber Swend Sirson befürchtet, dass dabei das Geheimnis, nämlich der todt Frobom, entdeckt werden könnte. Oiaf, Eliaa und Björn werden im Schacht von schlagenden Western überrascht; die Bergleute, durch das Getöse im Schacht über die Gefahr der Eingefahrenen belehrt, dringen in die Grube, retten Björn und Eliaa, finden aber auch den todt Frobom und zwar äusserlich unverletzt; dadurch wird Swend Sirson seiner vermeinten Schuld ledig; Helge erkeint ihren Geliebten (im Tode wieder *) und stirbt an seiner Seite; Eliaa erhält Valborg's Hand.

Der Musik haben wir vor Allem nachzurühmen, dass sie wirkliche Erfindung aufweist. Wenn ferner der Referent über verschiedene Compositionen v. Holsten's in Nr. 50 der A. M. Ztg. 1865 am Schluss seiner Recension dem Componisten «dramatische Begabung zuspricht, so können wir nur sagen, dass nach dem, was wir von den früheren Compositionen kennen, uns diese Oper bedeutend überrascht hat. Wir finden darin die glücklichste Erfüllung musikalischer und poetisch-dramatischer Anforderungen, wie sie die Neuzeit mit sich bringt, also einen richtigen Mittelweg zur Vereinigung verschiedener Ansprüche. Das melodische Element ist das vorwiegende; prägnante Motive überall, sehr künstlerisch durchgeführt und reich ausgestattet mit den Mitteln der Harmonik und Orchestration, mitunter von wahrhaft genialer Bedeutsamkeit in ihrer Beziehung zum Text. Die Charaktere sind auch musikalisch fest gezeichnet, und treten dieselben nicht nur in den Solosätzen selbständig ausgehildet hervor, sondern auch in den Ensembles ebenso scharf auseinander wie musikalisch logisch ineinander. Die Musik enthält ferner hinreichend verschiedene Elemente, um jedem berechtigten Verlangen am rechten Ort etwas zu bieten: populär gehaltene, einfache und berzliche Melodien, die aber doch kunstwürdig gestaltet sind; dramatisch wirkungsvolle Höhepunkte; heitere Momente des Volkalebens, wie Tanz und Chorgesang im Volkaliederton; deneben ästhetische und hochtrabende Nummern, alles ohne Zwang oder merkwürdige Absicht dem natürlichen Verlauf der Handlung folgend.

Wir hoffen und wünschen sehr, dass uns einet Gelegen-

*) Man muss annehmen, dass die Verwesung Frobom's Körper in der Grube verschont hat.

heit gegeben werde, diese Eigenschaften näher beleuchten und durch Anführung bestimmter Beispiele belegen zu können. Dazu ist nöthig, dass das Werk auf der Bühne aufgeführt oder gedruckt werde. Die oben gemeldete Privataufführung wird mittlerweile den Nutzen gehabt haben, dass der Autor einen bessern Ueberblick über das Ganze gewonnen hat und daher vor einer öffentlichen Aufführung noch manches vortheilhafter gestalten kann.

Nach den positiven Vorzügen des Werks halten wir es für eine Ehrensache deutscher Theater-Directionen, dasselbe in's Leben zu führen. Hoffen wir, dass es auf diese Vergünstigung nicht allzu lange warten muss, dass nicht wieder ein leicht deutsches Product zurückstehen muss gegen die ausländische Aere, die nur zu lange schon an dem Ruin unserer Theaterpublicums thätig arbeitet. — Was die wünschenswerthe Veröffentlichung des Werks durch den Druck betrifft, so wäre es vielleicht gerathen, einzelne Partien daraus vorerst separat erscheinen zu lassen. Haben doch grosse Dichter ihre Dramen (wie z. B. Schiller seinen Don Carlos) nicht selten zuerst bruchstückweise in Zeitschriften drucken lassen. Sollte ein ähnliches Verfahren nicht auch bei Opern anzuwenden sein, besonders bei solchen, die auf die üblichen für den Jahngalt berechneten Kassefecte verzichten und gerade dadurch bei ihrem Eintritt in's Leben weit mehr Schwierigkeiten begegnen?

Feuilleton.

Miscellen.

Aus Lemcke's „populärer Aesthetik“.

S. Wir bieten hier unsern Lesern aus Lemcke's „populärer Aesthetik“ in freier Zusammenziehung einige Sätze, welche verschiedene in neuerer Zeit häufig discutierte Fragen behandeln. — Wo die Sprache zum Gesang gestaltet werden soll, da muss eine Gefühlsregung zu Grunde liegen. Das Gesprochene muss also dazu stimmen. Wenn mit den Worten keine Empfindung zu verbinden ist, so ist überhaupt kein Empfindungs Ausdruck, d. h. keine Musik dazu möglich. Die Abstraction, alles rein Geistige ist also ausgeschlossen. Die Musik verlangt Affect, Gefühlsregung. Sobald sich nicht bios empfindet, sobald sich denken muss, also bei Begriffsbildung, Witz und dergl., ist die Musik ungebührig. Damit ist aber nicht gesagt, als ob der Musiker nur in allgemeinen, dumpfen Empfindungen sein Werk erzeuge; es heisst nur, dass er seine Gedanken, sobald er componirt, in Empfindungen umsetzt. Natürlich ist Empfindung nach Gedanke nicht immer leicht zu trennen, ja es lässt sich überhaupt keine feste Grenze dafür bestimmen.

Oh! improvisire die Werke am meisten, in denen der Künstler bis an die letzten Grenzen seiner Kunst vorgedrungen ist, ja, wo er über dieselben hinaus in ein anderes Gebiet gestrebt hat. Wir sehen das in der zur Malerei strebenden Plastik, in der musikalisch wirken wollenden Malerei. In der Musik finden wir die Bemühungen, in die Bestimmung der Sprache, in's Gedankenhafte überzugreifen. Wo ein Meister derlei durch mit Kraft, Kühnheit, Stoffbeherrschung unternimmt, wird die Kunst durch seine gewaltigen Anstrengungen stets etwas gewinnen. Er erweitert ihre Grenzen in der einen oder andern Beziehung. Aber sie wird auch stets Schaden und mehr Schaden als Nutzen davon haben, wenn aus die Schuler und Nachfolger sich ganz darauf legen, mit der saderstigen Kunst zu rivalisiren. Was beim Meister oft ein Zeichen überströmender Kraft und Fülle ist, das wird bei vielen Nachbarn ein Zeichen der Oede; sie suchen die Sänge seiner, weil sie im Innern leer ist. So wird weder das Glück, noch die Höhe der Kunst gewonnen. Wenn nur Ring zu dem Stamm anschiesse, und über dies äussere, hölzernen Wachthum das Mark vertrockne, da steht der prächtige Baum bald hohl da; Blätter und Zweige vertrocknen, dürre Aeste klappern anher, das todt Holz fällt auseinander.

Am gewaltigsten erweist sich die Macht der Musik in der Harmonie. Wo der Sänger hauptsächlich nur ein Gefühl darzustellen vermag, dessen ganzer Umfang erst im Nachhinein erkennbar wird, da lässt die begleitende Musik mannigfach bezeichnende Klänge hinzusetzen und giebt so gleichsam das All der Empfindung. In der Harmonie entsteht die Musik die reichste Schönheit, bewältigt sie die ganze Tiefe des Gemüths; durch sie baut sich das grossartige, mächtige Tonwerk auf, das immer neue Gefühlsweiten eröffnet, wie

vergleichsweise jeder Blick beim Durchwandern eines herrlichen Domes.

Da die meisten Musiker in des allgemeinen Empfindungen verherren, werden sie einen individuellen Text so viel als möglich vermeiden und gern ein unbestimmtes, selbst nebelhaftes Gedicht als Text wählen. Der Componist ist froh, sich auf's Freieste ergehen zu können. Ein dürrer Stah ist ihm oft sehr willkommen, seine dichten, schönen Ranken und Blumen darum zu schlingen und daran in die Höhe zu heben. Knappe Sprüche, feste Gedankenverbindungen und launig-ironische Aufstellungen der Musik. Aber eben daraus, dass das Gedankengebäude unfeinlich überhaupst aus ihrem Bereich fällt, ist ihr die losere Verknüpfung desto so erwünscht, weil sie nun mit all ihrer Macht sich in diese Lücken hineinwerfen und da ihre Kräfte entfallen kann. Auch der Opertext, der dem Componisten bequem sein soll, muss zwar aus einer einheitlichen Idee herausgearbeitet, aber im Grossen wie im Kleinen eine lockere Zusammenfügung haben, damit die musikalische Element zur vollen Entfaltung gelaugt. Die Musik gebraucht Zeit, um ihre eigentlichen Vorzüge zum Ausdruck zu bringen; in der einmaligen Kürze des Worts vermag sie dies nicht. An den zu rascher Entwicklung der Handlung nötigen Stellen, wo ein heftiges Inzwischenverweilen nicht angebracht ist, tritt die gebobene musikalische Rede, des Recitativ ein. Es soll kräftig weiterfahren, darf also ein allernüchternes in sein Gegenheil fallen und verzögern. Darum muss es einen vorwärts treibenden Text haben und einer leidenschaftlichen Behandlung gerecht sein, oder es wird schwerfällig und langweilig. Eine im Recitativ veranschlagte Oper verliert die dramatischen Charakter und fällt in einzelne Theile auseinander. Eine solche Oper ist wie eine lockere Perlenkette, die der werthlose Faden roh hindurch scheint.

Kurze Nachrichten.

Das Kirchenmusik-Programm für die Festwoche in der Allerheiligen-Hofcapelle in München war folgendes: Palmsonntag: Messe; Schöpfung von J. L. Hasler; Graduale »Super flumina«, 4stimmig von Orlando di Lasso; Passio mit Responsorien von G. A. Bernabei; Offertorium »Improperium expectavit«, 4stimmig von Casali. Mittwoch: Matutin mit Responsorien von Palestrina; Benedictus von Jac. Händl. Gründonnerstag: Messe »Papae Marcelli«, 6stimmig von Palestrina; Graduale »Christus factus est«, 4stimmig von Palestrina; Offertorium »Fretus ego sum«, Schöpfung von Palestrina. Matutin mit Responsorien von Palestrina; Benedictus von F. Lachner; Miserere für Doppelchor und Soli von Fr. Willner. Charfreitag: Passio mit Responsorien von G. A. Bernabei; Adoramus, 4stimmig von G. A. Pertl; Popule meus von Vittoria; Adoramus von Rosselli; Vexille regia, 4stimmig von Aiblinger; Matutin mit Responsorien von Palestrina; Benedictus von Jac. Händl; Sicut mater, Schöpfung von Palestrina. Charismatag: Kyrie (Choral); Gloria, Sanctus und Benedictus von Gossuio; Laudate Dominum und Magnificat von Pironi; Auferstehungs-Processio mit Pange lingua von Eit. Ostersonntag: Messe für Chor und Soli von Fr. Willner; Graduale »Hec dies«, 6st. von Palestrina; Offertorium »Angelus Domini«, Schöpfung von Cascioli. Ostermontag: Messe für Frauenchor, mit Begleitung von Harle, Cello, Contrabass und Orgel von Aiblinger; Graduale »O quam savasus von Aiblinger; Offertorium »Terre tremavit von Aiblinger.

In der Nicolaikirche zu Eisenach fand am Charfreitag eine Aufführung des Oratoriums »Die letzten Tage von Louis Spohr unter Leitung von H. Thurnem Stier. Der Chor bestand aus Mitgliedern des Musikvereins und dem 64 Stimmen zählenden Kirchenchor, des Orchester zum Theil aus Mitgliedern der Hofcapelle zu Gotha. Man schreibt uns darüber: Die Soli wurden von hiesigen Bilettanten recht sehr geschätzt. Der Kirchenchor bewies sich sehr gut, und machte das Oratorium nichtig ein erhebliches Einklang, namentlich der Chor und Soliquartett »Seig sind die Tiedeln.

Aus Augsburg wird vom 11. April gemeldet: »In der vergangenen Woche kam an hiesiger Bühne eine neue Oper von dem Capellmeister dergleichen, Hrn. Dr. O. Bach, »Die Liebesprobe«, zur Aufführung. Das Publicum hat die neue Werk mit aufmunterndem Beifall aufgenommen, den Componisten durch mehrfachen Hervorru ausgezeichnet; die Musik, wenn auch nicht gerade besonders neu und originell, hat doch viele feinsinnige und ansprechende Züge. Würden zahlreichere solbige Castillonen, statt pikanter Tanzmotive, sich vorfinden; würde die Instrumentation weniger überladen und geräuschvoll sein und dadurch die Singstimme nicht zu sehr verdunkelt; würden einige Längen gekürzt, einige überflüssige Scenen ganz entfernt, grösserer Wohlklang in das Orchester gebracht werden, das Werk würde befriedigendere Wirkung machen und besser durchgeführt. Immerhin ist es aber zu beklagen, dass der Componist Zeit und Kraft an ein so überaus schwaches Libretto gewöhnt hat. Die komisch sensinvolle Handlung hat keine Spur von komik,

Witz, Gehl und Humor. Ueberall begegnen uns Personen, die aus modern Opern längst bekannt sind, Scenen, die vielfach ausgemacht erschienen, Verse, welche zu die Zeiten Schikaner's erinneren. Die Handlung schleppt sich ohne alles Interesse endlos hin, und schliesslich wissen wir uns nicht zu erklären, warum die Oper »Die Liebesprobe« heisst. Vermag selbst die beste, originellste, reizendste Musik ein solches Sujet zu heilen?

Aus Paris schreibt man: Rosini hat in dieser Saison einige recht schlimme »Wenden in der Halle« sehen oder erlebt. Zwei seiner ebendem gefeierten Opern machten bei ihrer Wiedererfassung unangenehme Fiasco: Vor einigen Wochen der »Othello« und gestern die »Diabische Elster«, in welcher letzteren sogar die Besti ohne kleine Niederlage erlitt. In den hiesigen musikalischen Kreisen befestigt sich immer mehr die Meinung, dass den berühmten Meister nur zwei seiner Werke überlassen dürfen. Diese beiden Werke betonen allerdings: »Der Barbier von Sevilla« und »Wilhelm Tell«.

Von S. Barb's »Himml-Messe« kamen kürzlich in Wien einige Sätze, nämlich das ganze Credo und des Benedictus zum ersten Mal zur Ausführung. Nur einzelne kleinere Sätze drangen, was die Crucifixus, waren schon früher dasselb (in einem Concert zurück) gehört worden.

Max Zenger's Oratorium »Kain« hat bei seiner Aufführung in München einen grossen Erfolg gehabt.

In Stuttgart kam durch den Verein für classische Kirchenmusik am Charfreitag Handel's Passionsmusik nach Brockes zur Aufführung.

Man schreibt uns Brüssel vom 10. April: Der Violinvirtuos Joachim war in den letzten Tagen der Heild der musikalischen Welt. Sein Spiel bildete am 5. d. den Grenzpunkt des zweiten und letzten Holoconcerts.

Die Frankfurter Musikschule hat einen Jahresbericht (sommt Einladung zu den Prüfungen ausgegeben. Das Verzeichniss des letzten Semesters weist 64 Zöglinge auf.

Von Carl van Bruyk in Wien sind soeben bei Breitkopf und Härtel »Technische und ästhetische Analysen des Wohltemperirten Claviers von S. Bach« erschienen, auf die wir unsere Leser einstweilen aufmerksam machen zu sollen glauben. Die Stellung, die der Autor Bach und einem seiner vorzüglichsten Werke gegenüber einnimmt, scheint aus einer sehr correcte, zwischen dem Enthusiasmus und der suchternden Kritik der richtige Mitte einhaltende. Wir kommen natürlich auf das Buch zurück.

O. Jahn's »Mozart« erscheint in zweiter, durchau umgearbeiteter Ausgabe und in zwei Bänden stellt vier. Der erste Band wird soeben von der Verlagsbuchhandlung (Breitkopf und Härtel) versendet.

Die Beileitung des neuen Opernbauwes in Wien bei die Weisung erhalten, die Arbeiten derart zu beschleunigen, dass unter allen Umständen am 18. August, als am Geburtstag des Kaisers, die Eröffnung stattfinden kann. Friedrich Heilm wird des Festspiel schreiben, Herbeck die Musik liefern.

Am 9. April starb in Hirschberg (Schlesien) Julius Teichrich, Organist und königl. Musikdirector, nach nur zweijährigem Krankenlager am Lungenschlag.

Leipzig. In der Thomaskirche fand am Charfreitag zum Vortheil des Orchester-Witwen-Fonds wieder eine Aufführung der Mattheus-Passion in der von uns schon oft geschilderten ziemlich ungenügender Weise statt. Die Soli wurden diesmal von Frau E. Wegner aus Carlsruhe, welche die Sopran- und Altpartie in sich vereinigte, dem von dem Herren Scherzinger aus Rotterdam, Fritz aus Mainz und Gitt vom hiesigen Stadttheater gesungen, zu welchen sich noch in dem Duett für Sopran und Alt eine angeordnete Dame gesellte. Unter den Trompeten und Posauern der ersten Choralmelodie glaubten wir diesmal wirklich einige Sopranstimmen zu vernehmen. Mehrere Chöre gingen übrigens sehr schwankend, ein überdies der »Wozu dienet dieser Urath«. Doch wir wollen nicht weiter kritisieren, unsere Stimme verhallt den Veranlassern dieser Productionen gegenüber doch im Winde. Auf die Hauptfragen kommen wir noch bei Gelegenheit der Besprechung von R. Franz' Bearbeitung dieser Passion zurück.

Am 16. April fand in der Nicolaikirche eine Aufführung des Riedel'schen Verelins statt, worüber das Nähere in der nächsten Nummer.

Am 16. April starb hier Adolph Lindner, Mitglied des Stadtorchesters und als vorzüglicher Hornist bekannt.

— Im Stadttheater gastirte Fri. v. Edelsberg, leider in Partien, die für das musikalisch gebildete Publicum keine Anziehungskraft mehr haben: Romeo und Julie von Bellini, Afrikanerinnen von Meyerbeer, Trovatore von Verdi.

ANZEIGER.

[74]

Einladung zur Subscription.

Am 4. Juni d. J. feiert der durch seine genialen Forschungen und Entdeckungen auf dem Gebiete der Theorie des Orgelbaues hochberühmte Professor

Johann Gottlob Töpfer in Weimar,

in den weitesten Kreisen verehrt als einer der grössten Orgelvirtuosen und Orgelcomponisten der Gegenwart, sein **Fünfzig-jähriges Dienstjubiläum**. Die Schullehrer des Grossherzogthums Weimar, meistens Schüler des hochverdienten Mannes, beabsichtigen zur Feier des schönen Tages dem Jubilar ein

Album von Orgelcompositionen

der hervorragendsten Meister der Gegenwart,

unter Redaction von

Gottschalg und Müller-Hartung,

zu überreichen. Durch die freundlichste Unterstützung ist es uns gelungen, ein Sammelwerk zu Stande zu bringen, das in der Literatur des Orgelspiels jedenfalls einen sehr hohen Rang einnehmen wird, indem es sowohl den schwächeren als vorgeschrittenen Orgelspielern ein Studienwerk darbietet wird für alle Hauptformen der Orgelcomposition, vom Leichteren zum Schwereren gehend und für den praktischen Gebrauch besonders geeignet. Der **Beitrag** der beabsichtigten **Unternehmens** soll zu einem **Stipendium für musikalisch befähigte Seminaristen in Weimar und Eisenach**, unter dem Namen „**Töpfer-Stiftung**“, verwendet werden. Das Album erscheint im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur, wird folgende Compositionen enthalten:

17 kleine, ganz leichte Orgelstücke von Dr. Volckmar in Homberg,
4 kleine leichte Orgelstücke von Seminarlehrer Davin in Schlüchtern,
3 Vorspiele von B. Salze in Weimar,
3 kleine Präludien von A. W. Gottschalg,
3 kleine Präludien von Baumann in Stadtruden,
3 kleine Präludien von W. Wedemann,
3 Adagio von Demorganist Gleitz in Erfurt,
Adagio von Dr. Franz Litz in Rom,
Adagio von H. B. Stade,
Präludium von Capelmester Brossig in Breslau,
Festpräludium von J. J. Tschirch in Hirschberg,
3 Psalmodien von Heider in Königsberg und Reichardt in Aderf.,
Präludien zu Choralen von Garlach in Werdau, Musikdirector
Flügel in Stettin, Musikdirector Richter in Leipzig, Rob.
Schaab dasselbst, Organist Riedel in Neustadt a./O.,
Sonate von Dr. W. Volckmar,
3 Trios von Musikdirector Markull in Danzig,
3 Trios von Dr. Volckmar in Homberg,
Canonisches Trio von Dr. Imm. Falst in Stuttgart,
Fugen von Müller-Hartung, Musikdirector Sattler in Oldenburg,
Professor Lohe in Leipzig, Organist A. Tod in Stuttgart.

Der Subscriptionpreis für diese reiche Sammlung ist auf nur 2 Thlr. festgesetzt; nach dem Erscheinen des Werks tritt jedoch sofort ein nachgelieferter Ladenpreis ein.

Indem wir schleunigst bitten, das betreffende Unternehmen gütigst zu unterstützen, ersuchen wir gefällige Bestellungen mit genauer Angabe des Namens, Standes und Wohnorts und Zahl der Exemplare **gefrüßigt bald** an die Verlagshandlung einzusenden zu wollen und zeichnen in grösster Hochachtung

der Vorstand des Lehrvereins im Grossherzogthum Weimar.

A. Bräunlich. G. Gerbing. A. W. Gottschalg. K. Herber. Müller-Hartung.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

[74] In meinem Verlage erscheint demnächst:

Ausgewählte Stücke

aus den

Violin-Solo-Sonaten

von

JOH. SEB. BACH

für das Pinnoforte bearbeitet

von

Joachim Raff.

Heft 1. Chaconne. Heft 2. Präludium und Fuge in A moll. Heft 3. Sarabande in H moll; 3 Menuette in E dur; Bourrée in H moll; Presto in G moll. Heft 4. Präludium und Fuge in C dur. Heft 5. Siciliano in E dur; Bourrée in E dur; Largo in F dur; Giga in D moll. Heft 6. Präludium und Fuge in G moll. Heft 7. Leone in E dur; Allamanda in H moll; Giga in E dur; Andante in C; Gavotte und Ronde in E dur.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig u. Winterthur.

Leipzig, 30. April 1887.

[75] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bruyck, C. v., technische und ästhetische

Analysen des wohltemperirten Claviers. gr. 8. geh. 4 Thlr.

[76] Soeben erschien in meinem Verlage und ist durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Erinnerungsblatt

an das Leipziger Conservatorium der Musik.

Photographisches Tableau.

Ausgabe I Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Ausgabe II Preis 20 Ngr.

Das Blatt enthält, in einer Lyra angebracht, die sämmtlichen 43 wichtigstgetroffenen Portraits der Lehrer des Leipziger Conservatoriums: Hauptmann, Reinecke, David, Moscheles, Dreyschock etc. etc.

Leipzig, 48. April 1887

Robert Seltz.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. Mai 1867.

Nr. 19.

II. Jahrgang.

Inhalt: Nochmals: Der rhythmische Choral (Schluss). — Recensionen (Orchester-Compositionen). — Musikalien in Oldenburg. —
Berichte aus Wien und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen, Mozarts Handschrift. 1.). Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Nochmals: Der rhythmische Choral.

(Ueber den Gemeindegang der evangelischen Kirche. Von G. Freiherm von Tucher. Ein Nachtrag zu des Verfassers »Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1867. 56 S.)

(Schluss.)

2) In Betreff der zweiten, rein historischen Frage sagt Herr v. Tucher S. 38: »Den Freunden des rhythmischen Gesangs wird vorgeworfen, sie seien den Nachweis schuldig geblieben, dass die evangelischen Gemeinden des ersten Jahrhunderts in dieser Weise gesungen haben. Die Sache steht ja aber wohl vielmehr umgekehrt: die Gegner wären schuldig zu beweisen, dass nicht so gesungen worden ist, wie in den Liederbüchern steht.« Was das von uns geltend gemachte Argument anbelangt, dass nicht so, wie es in den Liederbüchern steht, gesungen worden sein könne, weil dies überhaupt für eine Volksmasse eine absolute Unmöglichkeit sei, so werden wir unten darauf zu sprechen kommen; vorerst ist Folgendes unsere Meinung: Wie der Gesang jener alten Gemeinden in Wirklichkeit geklungen hat, dafür haben wir allerdings kein anderes Beweismittel mehr, als die schriftliche Aufzeichnung. Aber dass diese, von Künstlern gefertigt, nicht schlechthin den Beweis liefere, wie das Volk wirklich gesungen, dafür haben wir such in der Gegenwart ein schlagendes Beispiel. Wer in zwei- oder dreihundert Jahren die Hefte unserer Liedertafeln, Sängerkränze u. s. w. durchstudirt, wird, nach dem Princip unserer Gegner, ebenfalls glauben, so, wie da z. B. »Jetzt gang i ans Brönnel« oder »Es zogen drei Bursche wohl über den Rheins, »Morgenroth, leuchtest mir zum frühen Tode etc. geschrieben steht, habe das Volk im neunzehnten Jahrhundert wirklich gesungen. Ja, die Liederkränze, die ein Schulmeister unterrichtet und dirigirt hat, die haben bei ihren Productionen wohl oder übel nach Noten gesungen; aber wer das wirkliche Volk gehört hat, wie es auf den Strassen, in den Schänken dieselben Lieder singt, der wird alsbald die Differenzen wahrnehmen, die sich das Volk in Takt und Melodie selbst

bei solchen Volksliedern erlaubt die ihm aus der Hand eines Componisten zugekommen sind. Also ein schlechthin sicheres Beweismittel sind in diesem Fall, wo es sich um die verschiedene Gestaltung einer Melodie unter der Hand des Künstlers und im Volksmunde handelt, die schriftlichen Documente nicht. Eine Melodie kann dem Volke aus Künstlers Hand zukommen; sie kann ihm von einem Chor vorgesungen werden und es versucht sie nachzusingen. Aber allmählig macht es sich dieselbe mundgerecht, so weit sie dies nicht von Haus aus schon ist. Dieser Process kann langsam oder schneller vor sich gehen; zuletzt aber bleibt das Volk Sieger durch seine Masse. Weiterhin macht Herr v. Tucher (S. 39) darauf aufmerksam, wie einst der Hausvater mit den Seinigen im Hausgottesdienst beim Orgel- oder Lautenklang, der Arbeiter in seiner Werkstatt, die Hausfrau mit ihren Töchtern bei der Hausarbeit, der Bursche auf der Wanderschaft, die Trivialschüler auf der Strasse, die Bettler vor den Häusern sangen, die Zinkenisten von den Thürmen bei allen festlichen Gelegenheiten des öffentlichen oder Privatlebens bliesen, was man silles heutzutage nicht oder äusserst selten mehr hört, wie fernher auch der Singunterricht in der Volks- wie in der gelehrten Schule weit gründlicher war und es auch sein musste, da dem individuellen Bedürfniss, sich musikalischen Genuss zu verschaffen, nicht in der Ausdehnung, wie heutzutage durch Instrumente Befriedigung gewährt, auch das Interesse am Gesang nicht so in weltliches Musiktreiben aller Art zerfahren war. Wir gestehen gern, dass diese Schilderung uns beim ersten Lesen imponirt hat, dass es schwer scheint, gegen solch ein Bild aufzukommen. Aber den Zweifel, den es zurückdrängt, ruft es bald wieder mit verstärkter Macht hervor. Wir wollen uns nicht einmal bei Einzelnen aufhalten, wie z. B. dass zwar in den Lateinschulen viel gesungen und zwar nach Noten gesungen, aber desto weniger in den Volksschulen ordentlicher Unterricht gegeben wurde, womit erst das Waisenhaus in Halle einen wirklichen Anfang gemacht hat; ebenso dass die Trivialschüler, die vor den Häusern sangen, bloß die sogenannten

Curendachtler (die Pauperes, Mendicanten etc.) waren, d. h. ein kleiner zu diesem Benefiz zugelassener Theil der Lateinschüler, welche Einrichtung aber nur in den grösseren Städten sich erhalten hatte. Aber ganz im Allgemeinen kennen wir die Bobheit des Volks- und Schullebens in den beiden fraglichen Jahrhunderten aus anderweitigen Zeugnissen allzugut, als dass wir nicht in jener Schilderung eine Idealisierung jener Zeiten erkennen sollten, ganz ähnlich den Illusionen, die man sich so oft über die weit strengere kirchliche Zucht und Frömmigkeit macht, worin jene Zeiten vorbildlich gewesen sein sollen. Nach solch einer idealisirenden Schilderung müsste man wenigstens ein Jahrhundert lang, wo man ging und stand, geistlichen Gesang gehört haben; es müsste insbesondere eine musikalische Bildung allenthalben geblüht haben, die in solchem Grad und in solcher Ausdehnung neben den übrigen traurigen Zuständen in Kirche, Schule, Staat und Volk gewiss nicht denkbar ist. Wie wenig haben die in ihre endlosen theologischen Händel verstrickten Prediger sich um die Volksbildung gekümmert! Auf welcher unglücklich niedriger Stufe des Wissens und Könnens standen die Schullehrer! Und doch soll das Volk in Masse es zu einer musikalischen Kunstfertigkeit gebracht haben, die unser jetziges Volk, an welchem ganz anders gearbeitet wird, nicht besitzt! Glaube das, wer es kann; wir können es nicht. — Uebrigens aber handelt es sich erst nicht durchaus nur um den grösseren oder geringeren Grad musikalischer Fertigkeit, sondern um eine davon sogar unabhängige physische Möglichkeit. Denken wir uns in einer Kirche 2—3000 Menschen beisammen, alle musikalisch gebildet, notenkundig und guten Gehörs: ist es denn möglich, dass die, die etwa im Chore sitzen, mit denen, die auf der entgegengesetzten Seite ihren Platz auf der Orgel haben, mit einer kurzen Anfangsnote alle präcis einsetzen, dass sie zumal jene Synkopen allesamt genau und gleichmässig ausführen? Ein Dirigent, der mit einem riesigen Taktstab etwa auf einem Ambo in der Mitte stünde, würde schwere Nath haben, sie im Takt zu halten — vollends aber, wenn kein solcher Commandant Gewalt übt, wie daan?

3) Nun — die Frage ist ja thatsächlich beantwortet in Bayern; was wirklich ist, muss auch möglich sein. Wir bedauern aufrichtigst, dass wir noch die Gelegenheit hatten, uns von dieser Thatsächlichkeit zu überzeugen; wir gestehen ebenso offenherzig, dass, was wir in dieser Beziehung z. B. durch Studenten aus Erlangen erzählen hörten, uns Respect einflößt. Nur haben wir immer gefunden, dass, was erreicht worden, das Resultat nicht nur der angestrengtesten Thätigkeit begeisterter Männer, sondern auch zusammentreffender günstiger Umstände war, die eben nicht überall zusammentreffen. Die Probe ist noch nicht gemacht, ob die Sache so in Saft und Blut des Volks übergeht, dass sie Stand hält, auch wenn die leitenden Persönlichkeiten andere geworden sind. Inzwischen scheint das Erreichte schon zu genügen, um die Zumuthung an uns Andere zu motiviren, dass wir nicht

länger säumen sollen nachzufolgen; das bis jetzt erreichte Können scheint nun auch ein allgemeines Sollen zu beweisen; und den Weg dazu weiss, wenn irgend Einer, Herr v. Tucher uns zu zeigen. Vorerst sei, mehr im Vorbeigehen, gesagt, dass Diejenigen die Sache nicht geschickt angreifen, die damit anfangen, die Zwischenspiele wegzulassen und die Gemeinde athenios von einer Zeile zur andern zu jagen. In dieser Beziehung ist neulich in einem in dieser Zeitung 1867 Nr. 6 S. 51 mitgetheilten Briefe von M. Hauptmann Unwiderlegliches gesagt worden. Wir müssen auch hier und da einen Organisten hören, der, der modernen Theorie folgend, die auch zugleich äusserst bequem ist, nach jeder Zeile die Orgel Tasten fahren lässt und dann ebenso wieder mit der folgenden Zeile dreinführt. Das ist, man mag sagen was man will, absolut hässlich und ein musikalisches Scandalon; die Zwischenspiele, in richtigem, bescheidenem Maass ausgeführt, können und sollen nur da wegfallen, wo die Gemeinde den Choral fertig rhythmisch singt. Gelegentlich stehe nur noch die Bemerkung hier, dass Herr Krüger falsch berichtet ist, wenn er S. 447 behauptet, in Sachsen seien die Zwischenspiele meist abgeschafft. — Doch zur Hauptsache. Wären wir blos im Zweifel über die Möglichkeit, so könnte uns etwa angesonnen werden, einmal zu experimentiren. Aber da wir in Folge starker ästhetischer Zweifel uns für das Ziel, das angestrebt werden soll, unmöglich begeistern können: so bleibt in der That für jetzt nichts übrig, als dass beiderseits nach bestem Wissen und Gewissen fortgearbeitet wird an der kirchlich-musikalischen Bildung des Volks. Singt man auch in Bayern anders, als z. B. in Sachsen oder Württemberg, so ist das nicht gerade das Schlimmste, was Deutschland zu dulden hat. Wenn wirklich der rhythmische Gesang des Gemeindelieds die einzige echt volkstümliche und echt erbauliche Weise desselben ist, so wird er sich über kurz oder lang von selber Bahn brechen, die Herzen werden sich ihm selber zuwenden, und wir lassen alsdann mit Freuden der evangelischen Kirche Bayerns und solch würdigen und edlen Männern, wie der Verfasser der angezeigten Schrift, den Ruhm, uns allen hierin vorangegangen zu sein. Wir schliessen aber für jetzt mit den, in oben erwähntem Briefe enthaltenen Worten Dr. M. Hauptmann's: »Schöner kann, wenn alles überwunden wäre (was aber eben zur Zeit noch nicht der Fall ist) der rhythmische Choral werden, erhaben er wird der metriche immer bleiben.«

A n m. der Red. Wir fügen dem Obigen unseres geehrten Mitarbeiters noch bei, dass wir selbst vor Jahren Gelegenheit hatten, in bayrischen Kirchen »rhythmisch« singen zu hören. Unser Eindruck war, was den Gesang selbst betrifft, ein überwiegend peinlicher, weil verwirrender und den rhythmischen Gesetzen widersprechender. Nur jene Chorsäle, in welchen Rückungen (Taktwechsel oder Synkopen) nicht vorkommen, machten uns einen eigenartigen und keineswegs unmusikalischen Eindruck. Doch hätten wir auch da, ebenso wie bei den vorher besprochenen Choralen, die Orgel lieber ganz beseitigt gewünscht. Das rhythmische Fragmente ebenso wie das rhythmisch Verworrene schien uns dem Wesen der Orgel total zu widersprechen. — Wenn übrigens, um auch davon zu sprechen, Herr Dr. Krüger dem Verfasser des Artikels vom

Jahr 1868 verschiedene Orgelstücke von S. Bach vorrückt, um an denselben zu zeigen, dass „rhythmische“ Musik nichts der Orgel Unangemessenes sei, so übersieht er gützlich, dass der Rhythmus sich hier nicht durch sich selbst, nämlich durch Betonung geltend macht, sondern durch die melodische und harmonische Gestaltung. Längen und Kürzen ergeben sich allerdings durch den Notenwerth. Der Takt wird aber auf der Orgel nur verständlich durch die Accordfolge, die in der Melodie liegt oder durch die Mehrstimmigkeit assistiert wird.

Recensionen.

Orchester-Compositionen.

B. Scholz, Op. 21. „Im Freien, Concertstück in Form einer Ouvertüre für Orchester. Partitur, klein Octav, Preis 4 Thlr. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Georg Vierling, Op. 31. Ouvertüre für Orchester zu Kleist's Drama »Die Hermannsschlacht. Partitur, Octav, Pr. 2 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen vom Componisten 4 Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

E. K. Das erstgenannte Stück athmet milde Frühlingsluft, sorglose Heiterkeit, muthwillige Sprünge dazwischen, witzige Unterhaltung, gleichwie Menschenstimmen auf der blumigen Flur: die Stimmung ist, wie die erste Ueberschrift *Comodo* sagt, durchweg bequem, nicht hochgeschwungene Absonderlichkeit, aber auch nicht trivial. Warum gesagt ist: Ouvertürenform, ist nicht ersichtlich. Die äussere Construction ist folgende: ein ruhiger Satz von 45 Takten, dann *Allegro deciso* bis zum Schluss, zusammen etwa 480 Takte; der Länge nach den gewöhnlichen Ouvertüren überlegen; es scheint, daß die einfache Zweitheiligkeit Ursache des Ouvertüren-Namens ist. Wir legen auf Nonenclatur und Registrator kein unmässiges Gewicht, falls sie weiter nichts als Registratoren sind: sollen sie aber ideale Kategorien bedeuten, wie hier das Wort: Ouvertüren-Form zu besagen scheint, dann fragen wir nach dem Grunde. — Sehen wir die Sache an, so ist viel Erfreuliches in dem Stück: saubere Arbeit, fassliche Rhythmik, angemessene Disposition der Themen, richtige Steigerung der Effecte, meist diatonische Führung, die Modulationen nicht gewaltsam. Die Melodien zeigen nicht überströmende Genialität, aber Klarheit und Anmuth, und weigern sich in der Wirkung durch kunstreiche, zuweilen ceotrapunktische Stimmführung. Die Themen des Allegro-Hauptstücks sind:

Dass das zweite Thema zuerst in der None eintritt, wollte uns anfangs nicht einleuchten: doch klärt sich die Absicht dahin auf, dass sich beide Themen gegen einander spannen, um alsbald in der Tonica sich zu vermählen, wo dann das zweite nach Herzenslust ganghaft umherirrenkt, um das Songhafte erst recht zur Aussprache zu bringen. Zwei neue selbständige Themen, eins von leichtem Humor, das andere mit sentimentaler Wendung:

2) S. 11.

bringen frische Zufuhr, daneben flechten sich aus jenen vier Themen abgeleitete Melismen ein; endlich als *Novissimum* ein Tripel-Rhythmus S. 16, 17 mit lieblichem Aufenthalt — auf der Höhe der Durchführung kreuzen und wechseln alle Themen durcheinander. Der Gesamt-Rhythmus ist fest und klar, daher das Lauliche und Picante in richtiges Verhältnisse gestellt und die Spannung eine gesund fortschreitende ist, so dass selbst die ziemlich häufigen Orgelpunkte S. 6, 7, 10, 15, 16, (18), 27, 28, 30 nicht drückend werden. — Unklar ist S. 19 die Schreibung der Sextolen. Sind diese, wie wir mit Beethoven und Marx annehmen, wirklich von Triolen verschieden, so müssen die Sextolen nicht doppelte, sondern gehälftete Triolen sein; demnach würden wir S. 19, 9 anstatt:

— Die Bezeichnung vor dem Schluss *Calando* — a tempo deutlet auf den ziemlich verbreiteten Missverständnis, als hiesse *Calando* auch *Attardando*, während es in gutem Italienisch nur Erlöschen der Tonstärke, nicht Verlangsamung bedeutet. Erfreulich ist bei allen uns bekannten Werken dieses Tonsetzers die milde Männlichkeit, die das gegebene Pfund durch ernste Arbeit verwerthet; hundertmal besser als reichgeschenkte Gabeln hierlich vergeuden!

Vierling's »Hermannsschlacht« zeigt die Gaben des Autors auf dem instrumentalen Gebiet, welche seinen vocalen Arbeiten gegenüber einen Reiz der Vergleichung bieten. Der Name Hermann wird keine Störung bringen weder bei Programmisten noch Formalisten; er ist so berechtigt wie Fingelhöhle, Coriolan, Pastoral-symphonia, indem er seienseits kriegerische Stimmung abbildet — Kampf, Leid und Triumph — ohne eben auf specifice Tonmalereien gerichtet zu sein. Die Satzthemen sind fasslich, die Anlage ist vernünftig, die Entwicklung steigend, die Modulation ungeachtet ihrer weiten Gänge doch nicht unheimlich, nicht verletzend, endlich auch die Instrumentation angemessen in Massenkraft, Tonwirkung und Dynamik. Und doch fürchten wir, wird der Gesamteindruck nicht so schwungvoll sein, wie jene Vorzüge erwarten lassen, weil die rhythmische Architectur nicht klar und schlagend genug ist, sei es nun, weil überhaupt unseres Aorta Gebiet mehr im Bezirk des Lyrischen liegt, oder weil breite Massen andere Gliederung fordern als enger. — Die Themen sind:

4)

5 a) Cor.

Bass: Es Acc. gebrochen. Bass: Es gebrochen.

5 b) Ffml. c Fl.

Es gebrochen. Bass: As moll gebrochen.

Die gangförmigen Themen 2 und 4 wechseln mit den melodischen (periodischen) 1, 3, 5 auf angemessene und entsprechende Weise; Thema 5, welches mit Ober- und Unterstimmen antwortend bald in gerader, bald umgekehrter Bewegung 5^a—5^b sich fortpflanzt, nimmt den mittleren Raum in ziemlich Breite ein. Thema 1 und 3 von kriegerischem Anklang, hat einen klaren Gegensatz in dem elegisch klingenden Thema 5; das Gaughafte und Sanghafte jedes für sich in weitgespannten Melismen auslaufend, an gewissen Wendepunkten durch chromatische Scalen, Tremolo und zornige Modulationen wiederaneinander stoßend — sind insgesamt köblich gearbeitet. Und doch, was den Gesamt-Periodenbau angeht, überfüllt uns zuweilen eine Unsicherheit, als wäre die Perspective verschoben. Vielleicht ist der kussere Umfang, die Zeitlinge, mit schuld daran, wenn wir das harmonische Verhältnis der Theile nicht so leicht durchblicken, und das Gewicht der Modulationen zum Grundbau zuweilen unfasslich wird. Vergleichsweise führen wir drei Meister-Ouvertüren an, nicht als Lehrmuster, sondern um einige Constructionen ansehnlich zu machen. Die Ouvertüre zu

Figaro zählt etwa 300 Takte raschen Tempos; drei Themen bewegen sich gegen einander, durchgehend in *tonica* und *dom.*, nur am Höhepunkt in der Mitte erscheint eine Modulation, die 30 Takte lang in den nahverwandten D-moll und G-moll mit chromatischen Uebergängen sich umtreibt, ohne die *Tonica* ganz auszulassen. (*mod.* : *ton.* = 1 : 10.)

Don Juan, *Andante* 30, *Allegro* 164 Takte, wo das Tempo wohl am richtigsten genommen wird *Allegro* = 50, stärkere Modulation, jedoch mehr periodisch als melismatisch; die Modulationen (im *Allegro*) verhalten sich zu den Grundharmoniken etwa 1 : 4, für Mozart ein ziemlich enge Verhältnis, da er sonst in grösseren Instrumentalen zuweilen 1 : 10, öfter 1 : 8, selten 1 : 5 = *mod.* : *ton.* verwendet.

Beethoven's Fest-Ouvertüre Op. 124 hat drei Theile: *Maestoso* 84, *Presto* 112, dann nach drei langen Fermaten (die als doppelt augmentirt zu nehmen sind) wiederum *Presto* 88 Takte, zusammen also gegen 390. Rechnen wir (wie such oben gesehen) die Modulation ausser den drei Grundharmoniken (*ton.*, *dom.*, *subdom.*) so ist diese Ouvertüre sehr sparsam modulirt, also das Hauptgewicht der thematischen Arbeit zuertheilt; nur der dritte Theil geht weiter aus diesen Schranken, doch mit Enthaltensamkeit, *mod.* : *ton.* = 12 : 84 = 1 : 7.

Vierling's Ouvertüre steht der Scholz'schen süsserlich nahe nach der Taktzahl 480, ist aber innerlich schwieriger contruirt, weil die Modulationen an sich weiter gehen: C-moll, As-moll, E-dur, H-dur, D-dur u. s. w. bald periodisch, bald melismatisch (durchgehend), aber befremdend und abspan-

nend darin, dass er, wie Fr. Schubert nur zu oft thut, ganze Perioden wörtlich transponirt mehrmals bringt, ohne dass man eine rhythmische oder harmonische Steigerung wahrnimmt. Wir haben bei diesen rhythmisch-harmonischen Fragen deshalb verweilt, weil sie die Grundlagen der musikalischen Architektur sind, deren Erkenntnis erst in unsern Tagen eingehender in's Auge gefasst ist, daher wir uns nicht anmassen, das richtige Gesetz bereits gefunden zu haben. Mögen sie denn einsichtsvollere Freunde veranlassen, der Sache gründlich nachzudenken und danach zu entscheiden, ob die Anlage der Vierling'schen Ouvertüre, deren geistreiche Züge wir nicht verkennen, im Ganzen befriedigend, oder die Theile des *Allegro* I S. 8—30; II S. 31—71; III S. 71—91 einander kräftig auslegen oder ob sich irgendwo stockende Rhythmen und lastige Wiederholungen finden, — endlich wie das Ganze auf die Hörer des ersten Eindrucks wirkt. Uns war der erste Eindruck der Einleitung imponierend, an kühner doch fasslicher Harmonik und an melodischer Bildhaftigkeit nicht so sehr genial als selbstgewiss, entschieden, willenskräftig; der Schluss kam diesem Eindruck am nächsten, weil er rhythmisch gesund und gebaut ist; den Rumpff vollkommen zu gestalten ist die schwerste Aufgabe für die Musik: für die Plastik mag's umgekehrt sein.

Musikleben in Oldenburg.

—s. In Nr. 13 d. Bl. versucht es Herr Ch. Beauquier unter dem Titel »Pariser Briefe«, eine Parallele zu ziehen zwischen der Musikpflege Frankreichs und Deutschlands. Die Anmerkung der Redaction hat den Trugschluss, der sich durch das wohlbegründete *bon mot* »Paris c'est la France« leicht erklärt, bereits nachgewiesen. Wir sind nicht in der Lage sagen zu müssen, »Wien ist Deutschland« — oder Berlin, Stuttgart, Dresden, München u. s. f. sind Deutschland; dagegen können wir in Hinsicht musikalischer Leistungsfähigkeit, wozu wir freilich den Glanz und die Pracht der Ausstattung grosser Opern und Ballets zu zählen keine logische Nöthigung finden, jede der gedachten und zahllose kleinere Stüde getrost in's Treffen führen, ohne den Sieg der französischen »Gloire« fürchten zu müssen. Die Redaction hat in der gedachten Anmerkung bereits an den Bericht über die Leistungen der Halle'schen Singacademie unter Rob. Franz (siehe Nr. 13 d. Bl.) hingewiesen. Es giebt aber noch kleinere Stüde in Fülle als Halle, wo die Musikpflege eine Höhe der Ausbildung erreicht hat, wie die Pariser in ähnlichen Schranken der erforderlichen Mittel sie schwerlich je zu erreichen im Stande sind.

Der Verfasser dieser Zeilen machte kürzlich eine Rundreise durch Norddeutschland — vielleicht zu derselben Zeit, als Herr Ch. Beauquier die seine durch den Süden machte. Alle norddeutschen Städte — Berlin weitaus voran — strözten wahrlich von der vortrefflichsten Musik »quantität und qualitative«. Es ist sehr zweifelhaft, ob man in Paris jemals eine in jeder Hinsicht so vollendete Aufführung von »Figaros Hochzeit«, die Referent dort erlebte, wird hören können, als die Berliner Oper mit Fräul. Artôt, Frau Harriers-Wippert und Fran Lucca sie gegenwärtig herstellt. Doch abgesehen von Berlin und grösseren Städten, will ich nur noch von dem Musiktreiben einer entlegenen norddeutschen kleinen Residenz mit kaum 12000 Einwohnern reden, einer Stadt, die nicht einmal durch die »Adern der modernen Civilisation«, nämlich durch die Eisenbahn mit dem Ganzen und Grossen in Verbindung steht, sondern pure aus eigenem Bedürfnis und Können heraus den höchsten Kunstidealismus mit den erfreulichsten Erfolgen nachstrebt. Diese Stadt ist Oldenburg, die Residenz des grossherzoglichen Hofes.

Im Allgemeinen ist es den Lesern d. Bl. durch die periodischen Berichte aus Oldenburg schon bekannt, dass man dort gute Musik macht. Weniger bekannt dürften dagegen die mass-

gebenden localen und persönlichen Verhältnisse sein, unter deren Einfluss die musikalischen Leistungen der Stadt zu Stande kommen. Und indem ich darüber einige aus eigener Anschauung gewonnene Mittheilungen mache, soweit dieselben weitere Kreise interessieren mögen, ersuche ich Herrn Ch. Beauquier seine Schlussfolgerungen für das musikalische Leben der Deutschen in Deutschland zu ziehen und — wenn er kann — zu constatiren, dass französische Städte von 12000 Einwohnern etwas Aehnliches aufzuweisen haben.

Bei dem durch die beschränkten Verhältnisse gebotenen Verzicht auf eine Oper konnte der ganze dem Volkstypus eigene stiltliche Ernst auf die Pflege der reinen Instrumental- und Vocalmusik gerichtet werden. Die Organe, von denen die musikalischen Bestrebungen nach diesen beiden Richtungen hin repräsentirt werden, sind folgende: die Hofcapelle, die Militär-capelle, der Singverein und die Männerliedertafel.

Das älteste dieser Institute ist die Hofcapelle, deren Anfänge ziemlich tief in das vorige Jahrhundert zurückgreifen. Obwohl an Zahl der Mitglieder gering, waren die Leistungen dieser musikalischen kleinen Corporation doch in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts schon so erhehlich, dass ein durchreisender Musiker damals in einem derzeitigen musikalischen Journal (Reichardt's Kunstmagazin) einen enthusiastischen Bericht über dieselben absetzen konnte. Unter den Dirigenten jener früheren Zeit zeichneten sich namentlich die auch als Organisten und Componisten verdienten beiden Weinecke, Vater und Sohn, aus Braunschweig eingewandert, aus. Die Familie Fürstena u war in mehreren ihrer Mitglieder in Oldenburg engagirt. Leute, wie der Violinist Klasewetter, Hummel, C. M. von Weber, selbst von Geburt oldenburgischer Unterthan, bildeten ihre eminenten Leistungen nicht zu hoch, um in dem ihrer Zeit kaum 6000 Einwohner zählenden Südtönen Concerte zu geben, deren Hörer Leute sich gegenwärtig noch mit Begeisterung erinnern. Der vorletzte der Dirigenten war Aug. Pott, einer der bessern Schüler Spohr's, der es zwar nicht verstand, sich persönlich angenehm zu machen, aber doch an der Seite seiner Gattin, einer vortrefflichen Pianistin, aus Wien gebürtig, für die Sache des guten Geschmacks und für die Disciplin des Orchesters sehr Anerkennenswerthes geleistet hat. — Nach Pott's Rücktritt nahm Albert Dietrich, bisher Dirigent in Bonn, den Ruf in die vacante Hofcapellmeisterstelle an. Es geschah dies zu Anfang des laufenden Jahrzehnts. Besagt mit aussergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten und getragen von einer gründlichen allseitigen Bildung, zartem Feingefühl für das Schöne und Reine und einer gewinnenden natürlichen Liebenswürdigkeit des Wesens, erfreute er sich bald der Sicherheit des allgemeinen Vertrauens, der Hochachtung, Bewunderung und Zuneigung nicht nur seiner Capelle, seines Chors, dessen Leitung er zugleich übernommen hatte, sondern auch des Hofes und des Publicums. So konnte Albert Dietrich unbehindert seinen höchsten Kunstidealen nachstreben und sich dabei der Willigkeit und Dankbarkeit der Ausübenden, wie der Empfangenden versichert halten. Er erweiterte deshalb allmählich das unter seinem Vorgänger durch die Namen Beethoven, Weber, Spohr begrenzte Gebiet des Repertoires zunächst durch Mendelssohn und Schumann, sodann aber durch die Vorführung der bessern Schöpfungen lebender Musiker, als Brahms, Bargiel, Grimm, Scholz, Raff, Lechner und neuerdings Wagner. Auch Ungedrucktes brachte er mehrfach zur Aufführung, darunter seine eigene Partitur der »Braut vom Liebensteins«, mehrere Oratorien von Meinardus u. s. f. Aus diesem Namenverzeichnis, welchem die Namen der grossen überall gebörten Meister hinzuzufügen sind, ersieht man, dass Dietrich's Bestreben frei ist von jeder Einseitigkeit und Parteilichkeit. Das Lebensfähige jeder Kunstepoche führt er seinem

Publicum in vortrefflicher Abrundung und verständnisvoller Durchdringung des Stoffs vor und giebt demselben zugleich Gelegenheit, auch die Fortschritte und Leistungen der modernen Technik und Virtuosität durch die Heranziehung der bedeutendsten Capacitäten aus eigener Anschauung beurtheilen zu können. Zu wiederholten Malen gesähen unter Dietrich Joachim und Frau, Frau Schumann, Brahms, Stockhausen, Denner, Frül. Dannemann, Bletzacher, Sabbath u. m. A.

Unter dem feinsinnigen Regime des Intendanten der Hofmusik, Herrn Schlosshauptmanns Freiherrn von Dalwigk werden Dietrich's Bestrebungen auf alle Weise begünstigt und bei den ausgedehnten Sommerferien bleibt ihm eine erfreuliche Muase zur Pflege seiner schöpferischen und anderweitigen Bestrebungen. Die Zahl der Concerte beschränkt sich auf sechs sogenannte Hofcapellconcerte, denen neuerer Zeit noch drei sogenannte Symphonieconcerte angehängt sind, dazu kommen sechs Kammermusik-Soiréen und einige grössere Singvereins-aufführungen theils mit Orchester, theils am Clavier. Ausserdem giebt es in Oldenburg manche bedeutende Dilettanten, die eine gute Hausmusik pflegen, und das Bedürfniss nach Privatunterricht ist ein sehr allgemein verbreitetes. — Die Säle, in welchen die regelmässigen Aufführungen stattfinden, sind nach Massgabe der Grösse der Stadt geräumig und geschmackvoll. Es ist bemerkenswerth, dass ein so kleiner Ort über mehrere solche Locale verfügt, während viel grössere Städte sich mit ihrem öffentlichen Musikleben in Gasthöfen behelfen müssen. Oldenburg hat dagegen einen grossen Saal im geschmackvollen Casino gebude, zwei andere in der sogenannten Union, einen grössern für die Symphonieconcerte und einen kleinern für die Kammermusiksoiréen. Ferner zwei Säle in dem neubauten Augustum, wo die Capellproben gehalten werden und unter denen sich der sogenannte »Webersaal« mit seinen künstlerisch gearbeiteten Marmormedaillons, Scenen aus Weber's Opern und dessen Portrait darstellend, auszeichnet. — Die Mitglieder der Capelle, die aus drei Classen, nämlich sogenannten Kammermusikern, Hofmusikern und Capellmusikern zusammengesetzt ist, zählen sehr bedeutende Kräfte in ihrer Mitte. Unter den Saiteninstrumenten zeichnen sich unter Andern aus der Hofconcertmeister Friedrich Engel und dessen Bruder Carl Engel, früher beide in Petersburg engagirt, von wo aus sie eine jährliche Pension beziehen. Ferner Ludwig Ebert aus Böhmen, ein vortrefflicher Violoncellist, und die Bassisten Weindl und Breitkopf. Die Bläser sind mehr oder weniger alle vortrefflich, aber als besonders vorzüglich ist der erste Fagott, Schmitt, ein Sachse, zu erwähnen, dann die beiden Hörner, Westerhausen und Fritsche, ersterer durch seine seltene Sicherheit, Kraft und Weichheit des Tons, letzterer durch sonore Tiefe und Tonfülle ausgezeichnet; auch des durch seine Virtuosität hervorragenden Flötenisten Syrrath ist noch Erwähnung zu thun, ohne die Leistungen der Uehrigen dadurch schmälern zu wollen. Die Gattin des Concertmeisters, Frau Cathinka Engel, Schülerin des Professor Götzte, ist als Sängerin für die Hofcapellconcerte engagirt und erfreut sich, wenn auch keiner grossen Mittel, doch einer höchst anmuthenden und kunststimmigen Verwendung derselben. Leider ist Frau Engel in der jüngsten Vergangenheit durch Kränklichkeit oft verhindert gewesen zu singen. Sonst hat sie auch in den Aufführungen des nahezu 100 Stimmen umfassenden Singvereins die Sopranstimmten in der Regel übernommen.

Es genügt hinsichtlich des in den zwanziger Jahren gegründeten Singvereins zu bemerken, dass derselbe — schon früher unter der Leitung des Concertmeisters Franzosen — so auch unter Dietrich's Direction sich die höchsten Kunststufungen stellen und sie mit anerkennenswerther Beherrschung des Stoffs lösen kann.

Auch die Militärcapelle, welche die Hofcapelle mit verschiedenen Kräften, namentlich Bläsern zu versorgen hat, leistet unter der mehr als dreißigjährigen Leitung des Musikdirectors A. Rösler mehr, als man in der Regel von solchen einem heterogenen Zwecke untergeordneten Musikkörpern zu erwarten pflegt.

Die Männerliedertafel endlich unter Leitung des Hrn. Sägers und Musiklehrers, bewegt sich innerhalb der Grenzen, welche diese Species der Musikliteratur zieht, frei und behaglich und stiftet in ihrer Mitte Stimmen von Belang.

Eine jüngere derartige Gesellschaft, die sich »Camera clara« nennt, steht unter der Leitung des oben erwähnten Violoncellisten Ludwig Ebert, tritt aber noch nicht in's öffentliche Leben heraus.

Endlich sei noch des regen freischülischen Kunstlebens erwähnt, welches sich in dem von Carl Engel geschaffenen sogenannten Künstlerverein kundgibt und in welchem sich Alles beethigt, theils zu rein geselligen Zwecken, theils zu heiteren Aufführungen, was an Musikern, Schauspielern, Malern und Kunststrebenden, namentlich jüngeren, sein Interesse für das Schöne beethigteln möchte. Hier findet man auch den vielbeschäftigten Musiklehrer des Seminars, Heinrich Sattler, der als Lehrer, Organist, Componist und Recensent in weitem Kreise bekannt ist.

Berichte.

Wien. X. Fräulein Magare, eine musikalische Erscheinung, über deren Werth und Bedeutung in den Gesellschaftskreisen Wiens bereits viel gesprochen und debattirt worden, sang auch im grossen Redoutensaal und zwar in dem dritten (ordentlichen) Gesellschaftsauffeuer. Sie wählte als Productionstücke die Arie Iphigenie's mit Frauchor (Scene 6) aus der Glück'schen Oper »Iphigenie in Tauris« und »Traumung von Berlioz, ein Lied mit Orchesterbegleitung.« Es zeigte sich bei dieser Gelegenheit, dass, wozu sich die Wenigsten weiteten, die Stärke dieser Sängerin hauptsächlich im Liedvortrag liegt und auch da wieder auf einen gewissen Kreis, zu welchem in erster Reihe Schumann's »arte Liebes- und Frühlinglieder« gehören, eingeschränkt blieb. So konnte auch die Arie der Iphigenie, obgleich sie von Fr. Magnus weithin und mit letztem Verständnisse vortragen wurde, nicht zur rechten Geltung gelangen, da die beschönigenden Mittel einer freien und grossen Entfaltung des Gesangs nicht gestatten, und namentlich die hohen Töne sich immer nur mit einiger Mühe von der Kehle losringen. Dagegen befand sich Fr. Magnus, als sie das, in musikalischer Beziehung allerdings gekunstelt, elegische Gesang von Berlioz vortrug, in ihrem eigenen Elemente, und über die letzte Strophe des Lieds wusste sie, an Jenny Lind gemahnend, eben so poetische Zauber zu verbreiten, dass dessen süßende Wirkung die ganze, bisher in eibemloser Stille lauschende Zuhörerschaft erfasste und zu enthusiastischem Beifall hinaris. Der Gesang wurde auf eigenmächtiges Verlangen wiederholt. Fr. Magare, eine, wenn auch nicht blühende, so doch in hohem Grade anziehende künstlerische Erscheinung, hat durch ihr Auftreten in drei Concerthen festen Boden gewonnen und gedenkt vielleicht bei ihren Verwandten in Wien zu verbleiben, wo sie, als Specialität in ihrer Sphäre, eine bereits empfindlich gewordene Lücke musikalischen Lebens in hervorragender Weise auszufüllen berufen sein dürfte. In demselben Concert spielte Fr. Stophois Violoncello. Schwägerin des Pianisten Tsauig, ein ammittliches, voll kecker Kraft in die Welt blickendes Mädchen von 17 Jahren, mit ungewöhnlicher Kraft, Sicherheit und Eleganz ein Clavierstück von Chopin (*Andante spianato* und *Poetische*) mit Begleitung des Orchesters und erzielte dafür rauschenden Beifall. Auch das bekannte Schimmerlied (*Angé de Provence*) von Chernobin, von dem Frauenchor des Singvereins schön gesungen, that vortheilhafte Wirkung. Die Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis (mit dem Schluss von R. Wagner) leitete das interessante, von Herbeck dirigirte Concert ein, eines Symphonie von J. Haydn (in B-dur) bildete den Schluss desselben.

Das vierte (ordentliche) Concert der Gesellschaft der Musikfreunde stiftete zu den stehenden der Saison. Dasselbe wurde eröffnet mit einer Ouvertüre in C) die hier seit einer Reihe von Jahren als Musiklehrer und Componist lebender Tyroler J. Ruffinische, einer tüchtig gearbeiteten, über des Niveau so man-

cher Concertouvertüre hinreichenden orchestralem Composition, die sich allerdings mit einem süsslichen bescheidenen Erfolg begnügen musste. Ubrigens ist diese Ouvertüre in's erstemmal in dieser still gehaltenen Ouvertüre kein Erstlingswerk des Componisten, da derselbe schon vor einer Reihe von Jahren sich mit einer Symphonie, mit Clavier-, Kammermusik- und Gesangscompositionen einer kleineren Kreise von Freunden und Musikern als Tonsetzer vorgeführt hat. Das weitere Programm des Concerts bestand aus zwei sehr gelungenen Choraliedern »Christus« von Weibin und »der Freud« von Herbeck, dann aus Mendelssohn's »Prinzeß und Schmuck« von seinen Traum Frühling wab, von welchem die musikalisch unbedeutenderen, aber süsslicher mehr durchschlagenden Gesänge (Nr. 3 und 4 — vom Singverein vortragen) wiederholt werden mussten; ferner aus dem Concert für zwei Violinen von S. Bach, welches von Hellmesberger und seinem talentvollen Schüler Kracovic gespielt, ausserordentlich Beifall davontrug, und aus der Phantasie für Clavier, Chor und Orchester von Beethoven, in welcher J. Epstein dem Clavierpart correct und zierlich vortrug, freilich aber auch — gleich den oben genannten beiden Violinen — den grossen Still vermissen liess, in welchem diese Werke wiedergegeben sein wollen.

Das zweite Production der Singvereins in dem Feste des akademischen Gymnasiums am 17. März, welches einen besondern Erfolg erzielte, wurde durch die Besetzung des Chores glücklich gewählte Programm nicht wenig beirrt; denn der Singchor leidet noch immer an empfindlichen Lücken, namentlich in den Alt- und Tenorstimmen. Das Programm enthielt einer Choral von S. Bach, zwei Sprüche von Mendelssohn, *Médailles* von John Bennett (1859) und John Dowland (1897), die drei Volkslieder und die Sopran-Hymne mit Chor von Mendelssohn, schön behauptet von Schumann, einen Chor aus Hiller's »Saul«, ein Duett für Sopran und Tenor aus »Jessonda«, Löwe's »Verfallene Mühle«, die Phantasie in F-moll von Mozart und das *Andantino* mit Variationen von Schubert, diese beiden Stücke von Epstein und Lorenz so vorzüglich gespielt, dass eben diese, selbst der Sopran-Hymne und des beiden *Médailles*, bei dem Publicum den meisten Anklang fanden.

Das Concert der Professorin des Conservatoriums, welche sammelte in dem kleinen Musikvereinslocale ein innerer sabbatiches Publicum, von welchem allerdings ein grosser Theil her gekommen war, um Fr. Magnus zu hören, die gerade aus diesem Abend sechs Schumann'sche Lieder sang und damit grossen Erfolg erzielte. Der erste Satz eines unvollendeten Streichquartetts von Schubert in C-moll (comp. 1828), hier als Novität gebracht, enthält ein Zauber-Schubert'scher Nennlichkeit und stiftet zu dem Bedeutendsten, was in dieser Art vorhanden ist. Johannes Brahms besitzt das Manuscript davon, in welchem beiläufig noch 40 Takte des zweiten Satzes (ein wunderbares *Andante in A-dur*) ausgeschrieben erscheinen. Die Professorin spielteu Beethoven's Septett, Frau Halitzinger erfruchte durch ein paar launige Declamationen, und die Horva Dachs und Schwaner spielten in etwas ungleichartiger Weise die vierhändigen Variationen von Schubert in A.

Der Orchesterverein brachte unter Heister's Leitung als Novität die von diesem für ganze Orchestermusik arrangirte Ouvertüre für Harmoniumcomp von Mendelssohn. Der Bar-Entrée war »Rosamunde« eine Arie von Hesse und Chopin's Clavierconcerto in E-moll, von Frau. Fichler correct gespielt, aber auch nicht mehr, bildeten die übrigen Stücke des nach begrachtener Weise in gewöhnlichen Formen sich bewegende Dilettant-Concert.

Zwei ehemißige Schüler des Conservatoriums, der Violinist Kracovic und der Pianist Rubinstein (Schüler von Hellmesberger und Dachs) veranstalteten ein Concert mit bestem Erfolg. Beide sind hochbegabte junge Männer, theils war es hier besonders Rubinstein, dessen Vortrag der Schubert'schen Claviercompositionen in's Besondere (in der Liszt'schen Bearbeitung) verdienstes Aufsehen erregte. Camille Sivori, seit seinem jüngsten Antritte hier der Paganini *redivivus* genannt, hat mehrere Concerthe gegeben und dass den Cyklus derselben im Theater an der Wien fortgesetzt. Seine Technik erzielte allgemeine Bewunderung; doch wurde ihm auch nach dem ersten Concert der wohlwollende Rath erteilt, sich nicht mehr mit Haydn und Beethoven einzulassen, sondern sich auf ein eigenes, in der brechtorischer Bravour zu behauen, worin er allerdings seinen Meister stellt. Eine junge Sängerin, Marie Trosch Schülerin der Frau Beckniz-Falconi machte sich in diesen Concerthen durch ihren oben weichen bis kräftigen Mezzosopran vortheilhaft bemerkbar.

(Schluss folgt.)

Leipzig, Am 26. April in den Abendstunden veranstaltete der Liedertafelverein in der Nicolaikirche eine geistliche Musikausführung, die offenbar für einen Busstod oder für die Oberwoche bestimmt gewesen sein muss, denn der Charakter derselben ist ein ganz busstodiger; hier das Programm: 1) Choral-Vorspiel für Orgel »O Mensch, bewein' dein' Sünde gross« von S. Bach.) Die

*) Aus »Die Sommernacht« von Geutler.

Kürze Nachrichten.

Bei dem Norderh. Musikfest in Aachen, dessen Programm für die zwei ersten Tage wir bereits in Nr. 47 mitgeteilt haben, werden als Solisten mitwirkte: Frau Harriars-Wippers aus Berlin, Fräul. Bettehalm aus Wien, die Herren Niemann aus Berlin, Schütty aus Stuttgart, Ruff aus Meinz und Wilhelm aus Wiesbaden.

Der in Wien lebende junge Musiker Hermann Gradenar, Sohn des bekannten Hemberger Componisten, hat am 29. April mehrere seiner Compositionen-Erstlingswerke zur Aufführung gebracht und zwar ein Clavierquartett, ein Claviertrio, verschiedene Gesänge und ein vierstimmiges Impromptu. Der junge Componist scheint ein schätzenswerthes Talent zu besitzen.

Nach den „Signalen“ soll Herr von Bülow in Basel mit Brahms' Trio (doch wohl dem Horn-Trio?) einen bedeutenden Erfolg gehabt haben. Es freut uns, dass Herr v. Bülow häufig sich für Brahms'sche Musik zu interessieren, oder doch dieses Interesse öffentlich zu bekunden.

Die Geschwister Frisse haben am 27. April in Berlin im Saale der Singacademie ein sehr beachtetes Concert gegeben. Die Berliner Blätter wissen das acht künstlerische Wesen dieser Mädchen in Spiel und Repertoire nicht genug zu rühmen.

In Paris ging am 29. April Gounod's neue Oper »Romeo und Julie« im Théâtre Lyrique in Scene und fand eine glänzende Aufnahme. Die Pariser Kritiker finden, das neue Werk stehe dem Faust würdig zur Seite.

Görllitz. Unser galisches Charfreitags-Concert brachte: 1) Choral von S. Bach »Befehl du meine Wege«, 2) »Ecco quomodo« von H. Gottwald, Manuscript, eine einfache, edle, von tiefer Innigkeit getragene Composition, daran Veröffentlichung Gesangvereinen höchst willkommen sein würde, und 3) Requiem von Cherubini für gemischten Chor. Die Ausführung genannter Werke erwarb sich unter Musik-Director Klingenberg's gediegener Leitung die vollste Anerkennung.

Man schreibt uns aus Bonn: In unserem Beethovenverein wurden am 3. April, zu grossem Entzücken der Zuhörer, die beiden Sätze des Schubert'schen Symphoniefragments in H-moll gespielt.

Aus Bannitz wird uns gemeldet: Die Dresdner Kammermusiker Medford, Müller, Ackermann, Karasoviz und Meinel geben hier im

vergangenen Winter 5 Börcen für classische Kammermusik. Wir consilieren gern, dass diese Herren im Gassen und Einzelnen Vorträge leisten, vor Allem mit solcher Eingabe in die Sache spielen und ein genaues Verständniss der Individualität der Meister documentiren, deren Werke sie vorführen. Wir referiren dies um so lieber, da einestheils nicht zu unterschätzen ist, wann eine Provinzialstadt 3 Börcen Kammermusik bei stets gefülltem Saale möglich macht, und andertheils, weil die gesungenen Künstler in Dresden selbst seltener als Quartettisten zusammenwirken, gleichwohl aber als solche von wirklicher Bedeutung sind. Die Programme enthielten: Beethoven Op. 41, Nr. 3; Op. 85; Op. 99 (Quintett); Op. 74. Mozart Nr. 1, D-moll; Nr. 3, G-moll (Quintett); Nr. 3, F-dur. Haydn Op. 20, Nr. 4; Op. 29, Nr. 2; Op. 78, Nr. 1. Fr. Schubert Op. 29, A-moll. A. Schumann Op. 41, Nr. 2.

Am 4ten Gründonnerstag fand in der St. Niklaskirche in Zneim eine Aufführung kirchlicher Tonwerke unter der Leitung des städtischen Musikdirectors Hrn. Heinrich Fiby statt. Das Programm enthielt: Präludium und Fuge von Seb. Bach; Passions-Gesang für gemischten Chor von Melchior Frank; Kirchen-Arie für Sopran von A. Stradella; Improperia für zwei Chöre von Palestrina; Bass-Arie aus dem Oratorium Paulus von Mendelssohn; Ostergesang für zwei Chöre von Volkmair Leising; Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium: »Christus« von Mendelssohn.

J. Brahms hat in Pest zwei Concerte gegeben.

Ritter von Kchel hat in Zeilner's Blättern für Theater etc. einige bisher ungedruckte Werke Beethovens veröffentlicht.

Die Beilage der Augsb. Allg. Ztg. Nr. 189 bringt einen Nekrolog des in Cassel verstorbenen Otto Kraushaar.

Muck's Oper »Die Nazarenen«, über die wir in Nr. 47 ein »Eingekundenes« brachten, ist nicht in Würzburg, sondern in Darmstadt gegeben worden.

Der Bau des Musikvereinsgebäudes in Wien wird nun in Folge Beschlusses der Generalversammlung mit den vorfindig vorhandenen Geldmitteln in Angriff genommen werden.

Briefkasten der Redaction.

W. S. in S. In der nächsten Nummer!

ANZEIGER.

[77] Nova-Sendung Nr. 2.

Im Verlag von Fr. Kistner in Leipzig erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

Abt, Fr., Op. 228. Vier vierstimmige Männergesänge. 47

Nr. 1. Dämmernd stehn die grauen Berge. Part. u. St. . . . 71

— 2. Zu Adernach am Rheine. Part. u. St. . . . 71

— 3. Sängers Gruß. Part. u. St. . . . 13

— 4. Lachen. Part. u. St. . . . 71

Beethoven, L. van, Op. 24. Binofonie Nr. 1 (C dur) für

Pianoforte und Violine eingerichtet von Frdr. Hermann. 6 20

Chwatal, F. X., Op. 208. Wein, Wein und Gesang. 6 20

Gedicht von Dr. Wm. Andrea, für eine Bariton- oder tieferen

Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . 10

Häber, Ferdinand, Op. 198. Leichtes Sonnetten für das

Pianoforte zu 4 Händen. Complet. 2 5

Nr. 1. Präludium und Scherzo. 2 5

— 2. Variationen und Intermezzo. 2 5

— 3. Réverie und Fiancé. 2 5

Köhler, L. Ulrich, Op. 25. Die träumende Elfe. Salon-

stück für das Pianoforte. 13

— Op. 31. Souvenir de Schwert. Mezzora-impromptu

pour le Piano. 13

Lange, Gustav, Op. 25. Les jours d'absence. Nocturne

pour le Piano. 13

— Op. 28. In der Fremde. Melodie für das Pianoforte. . . . 10

— Op. 27. Liebesgruss. Melodie für das Pianoforte. . . . 10

— Op. 28. Herzeleid. Melodie für das Pianoforte. . . . 10

— Op. 41. Abendliedchen. Tonstück für das Pianoforte. . . . 10

— Op. 44. Neuer Frühling. Tonstück für das Pianoforte. . . . 13

Moscheles, J., Variationen über C. F. Handel's Harmon-

isches Blacksmith für das Pianoforte zu 4 Händen. . . . 4 3

[78] Im Verlage der C. H. Beck'schen Buchhandlung in Nürnberg sind soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Praktischer Unterricht im Chorgesange.

Für Volksschulen, höhere Lehranstalten und Gesangsvereine.

Von
H. M. Schletterer,
Capellmeister in Augsburg.

VIII u. 56 S. gr. 8. br. Preis 10 Ngr. od. 30 kr.

Jede der 3 Stufen mit dem betreffenden Liederhenge wird auch gesondert abgegeben.

Das vorliegende neue Werkchen des rühmlichst bekannten Verfassers, mit ebenso viel Liebe als Einsicht geschrieben, dürfte einem wesentlichen Bedürfnisse entgegenkommen und sich vortheilhaft durch seine sorgfältige Anlage, erschöpfende Vollständigkeit und seinen billigen Preis vor einer grossen Anzahl ähnlicher Lehrmittel auszeichnen. So sei es denn der freundlichen Aufnahme aller Gesangslehrer angelegentlich empfohlen. Der Versuch einer Einführung in Schulen wird sich gewiss lohnen und befriedigende Erfolge sind bei entsprechender Benützung mit Gewissheit in Aussicht zu stellen.

[79] Die Musikalienhandlung von Robert Seitz in Leipzig
Peterstrasse Nr. 10

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. Mai 1867.

Nr. 20.

II. Jahrgang.

Inhalt: Musikleben in Leipzig. — Uebersicht neu erschienener Musikwerke (Lieder-Sammlungen). — Berichte aus Wien (Fortsetzung seit Schluss) und Prag. — Feuilleton (Miscellen [Mozart's Handschrift. 2.]. Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Musikleben in Leipzig.

S. B. Indem wir weiter unten die Ergebnisse des abgelaufenen Musikjahrs in statistischer Zusammenstellung mittheilen, versuchen wir es heute einmal, unsere hiesigen Verhältnisse vom höchsten Kunststandpunkte aus und mit Herbeiziehung der Resultate früherer Jahre zu prüfen. Wir glauben damit unsere Stadt, selbst wenn das Resultat nicht ganz befriedigend ausfallen wird, nur zu ehren, weil es wenige Städte in Deutschland und auf unserm Continent giebt, welche man mit solchem Maasstab überhaupt messen kann.

Wir kennen keinen andern Maasstab zur Beurtheilung des öffentlichen Musiklebens einer Stadt, als das Verhältniss des Gebotenen zu dem vorhandenen künstlerischen Bildungsstande, und fragen daher bei Gelegenheit der Recapitulation des Musiklebens einer Stadt einfach: Was ist geschehen, um den Bildungshorizont zu vertiefen und zu erweitern? ferner: Ist im Verhältniss der Masse des Gebotenen genug darin geschehen?

Wenn wir auf die Reihe der Concert-Erlebnisse des vergangenen Musikjahrs zurückblicken, so können wir wohl sagen, dass man in Leipzig manches Neue auch auf diesem Wege kennen lernen und eben dadurch seine Kenntnisse bereichern konnte, dass aber unter diesem an sich numerisch nicht allzureichlichen Neuen oder bisher Fremden manches gewesen ist, das man füglich auch hätte entbehren können, weil es nicht geeignet war, vertiefend und erweiternd auf den Bildungsstand zu wirken. Dagegen ist sehr vieles, was man in einer Stadt wie Leipzig unbedingt zu hören Gelegenheit haben sollte, abermals nicht berücksichtigt worden, während eine grosse Masse von Musik geboten wurde, die als höchst bekannt leicht einmal ein paar Jahre ruhen konnte. Wenn in einer Stadt etwa vierzig regelmässige Musikproductionen stattfinden, so glaubt man ein Recht zu haben, daraus sehr viel Anregung und Kenntniss schöpfen zu können, und wenn dem Kritiker die Pflicht zufällt, seinen Lesern Belehrung oder Anregung zu vermitteln, so muss vor allen Dingen ihm selbst viel

davon geboten werden (aus diesem Grunde kann eine Musikzeitung auch nur an einem musikalisch belebten Orte erscheinen und gedeihen).

Vergleichen wir die Ausbeute der verflossenen Saison und die ihrer Vorgänger mit dem grossen Ganzen der Kunst, so kann das Resultat nur ein ziemlich lückenvolles genannt werden. Um dies näher zu erweisen, wollen wir hier in Kürze die Reihe der wichtigsten historischen Kunsterscheinungen Revue passiren lassen.

Wir sprechen zuerst den Namen Palestrina aus. Von diesem Meister ist in dem ganzen Zeitraum von Mitte 1862 bis heute in Leipzig ein einziges Stück zu hören gewesen: die Improperien (zweimal — durch den Riedel'schen Verein). Wo bleibt sein *Stabat mater*, sein wunderbares *Tenebrae* — Stücke, die uns und selbst einem grössern Publicum in den Concerten der Wiener Singacademie ausserordentlichen Genuss bereiteten —, seine Messen, wo die zahlreichen bei Breitkopf und Härtel neuerdings in einer Prachtausgabe erschienenen Motetten? Wir wissen wohl die Schwierigkeit abzuschätzen, die Palestrina den heutigen Sängern und ihren Directoren bereitet. Aber ein einziges Stück in 5 Jahren, das scheint uns doch für eine Stadt, die zwei grössere Gesangvereine und ein Conservatorium hat, an dem Geschichte der Musik tradirt werden — soll, allzu wenig. Wir nennen ferner Orlando Lasso und Joh. Gabrieli. Der erstere dieser beiden Namen kommt in unsern Verzeichnissen seit 1862 gar nicht, der andere nur einmal vor! Schmerzlich vermissen wir ferner die spätern Italiener, wie Allegri, Alles. Scarlatti, Lotti. Sollen wir hier noch an einzelne der bekanntesten Stücke, an des Ersteren *Miserere*, an des Zweiten *Tu es Petrus*, an des Dritten *Crucifixus* erinnern? Und wie Manches wäre von ihnen wohl noch zu erwähnen und der Vorführung würdig!

Besser vertreten ist im Allgemeinen die altdeutsche Schule; Eccard, Calvisius, Pratorius, Franck, Schütz, Leising, Schröter u. a. werden, obwohl im letzten Jahrgang nur einige dieser Namen vorkommen, vom Riedel'schen Verein mit besonderer Vorliebe

cultivirt. Allein, unbeschadet aller Verehrung, die man diesen Meistern vom Standpunkt der geschichtlichen Entwicklung (und selbst vom deutsch-nationalen) sollen muss: es darf weder verschwiegen noch praktisch ignoriert werden, dass die alten Italiener den alten Deutschen an Reichthum und Wohlklang weit überlegen waren, dass erst mit dem Verfall der italienischen Schule unter Leo, Jomelli, Pergolesi, Caldara u. a., und mit dem Aufkommen der deutschen Händel und Bach, die deutsche Kunst jene italienische erreicht und überboten hat, während die Vorgänger Bach's und Händel's noch ungemein viel Rauigkeit und Härte, nebst einem guten Theil sonstiger barbarischer Anfangselemente an sich tragen. Wie man auch darüber denken möge: die Anserachtlassung oder Vernachlässigung der altitalienischen Schule in ihrer Glanz- oder Höheperiode kann für uns deutsche Musiker und Musikfreunde nur sehr nachtheilig sein; wir müssen um unserer nationalen Reueigkeit willen, die ja auch unserem ersten Meister S. Bach noch vielfach anhängt, mit jener italienischen Musik in Verbindung zu bleiben suchen, so weit auch unsere moderne Entwicklung von ihr abweicht.

Gehen wir zu Händel und Bach über, so müssen wir es, was den ersten betrifft, erfreulich und höchst dankenswerth nennen, dass die Gewandhaus-Direction sich diesmal mit einem bisher noch wenig, in Leipzig aber noch gar nicht gehörten Oratorium, mit »Esther«, beschenkt hat (vergl. Nr. 7 d. Jahrgs.); und wir freuen uns um so mehr darüber, als unsere Gesang-Vereine dieses Jahr den alten Prachtmeister ganz ausser Acht gelassen haben; bemerken aber doch, dass »Esther« noch nicht zu den Hauptwerken Händel's gehört, diese uns also diesmal ganz vorenthalten worden sind: nur ein »Concert« und Arien finden sich von ihm noch im unten folgenden Repertoire des Gewandhauses. Erfreulich stellt sich das Verhältnis Leipzigs zu S. Bach heraus, indem wir unter den von ihm aufgeführten Werken bei Riedel der seit längerer Zeit nicht gehörten H-moll-Messe (vergl. Nr. 44 d. Jahrgs.) und der Motette »Singer dem Herrn«, dann in der Singacademie einer Arie aus einer Cantate, fast in allen Instituten aber andern Arien und namentlich Instrumentalstücken verschiedener Art, endlich aber auch der Passionsmusik nach Mathäus begegnen, obwohl uns die jährliche Aufführung dieses herrlichen Werks in ihrer verküppelten und etwas schlottartigen Behandlungsweise fast ebenso viel Schmerz als Freude bereitet. Immerhin mag als erfreuliche Thatsache bezeichnet werden, dass beide Passionen, die H-moll-Messe, Theile des Weihnachts-oratoriums und einige Cantaten und Motetten sich in unsern Kirchenconcerten eine feste Stellung errungen haben, obwohl in Betreff der Cantaten und Motetten sicherlich noch weit mehr geschehen könnte, und auch das Gewandhaus sich daran mehr betheiligen sollte; denn es befinden sich unter jenen auch solche, die nicht reine Kirchenmusik (wie s. B. die in unserm öffentlichen Musikleben merkwürdigerweise noch ganz vernachlässigte

»Traner-Ode«), einige sogar entschieden weltlichen und concertmässigen Charakters sind (wie »Der Streit zwischen Phobus und Pan«).

Dass die Mittelglieder zwischen Sebastian Bach einer- und Haydn-Mozart andererseits: Ph. Emanuel Bach, Graun, Hasse, Naumann u. a. so siemlich in Vergessenheit gerathen, darüber wollen wir uns so sehr nicht wundern, denn alle Mittelglieder tragen eben den Stempel der Uebergangsperioden und des Zeitgeschmacks an sich und können nicht auf die Dauer Stand halten. Dagegen sind wir wieder, was Mozart und Haydn selbst betrifft, keineswegs mit der dürftigen Vertretung derselben einverstanden. Von der grossen Anzahl Haydn'scher Symphonien binnen einem Jahr nur eine, und von den Quartetten nur zwei zu bringen, ist doch etwas stark. Ebenso unrecht ist es, der Ansicht Mancher: von den Mozart'schen Symphonien seien nur noch fünf (C, G-moll, Es und zwei in D) geniessbar, eine indirecte Bestätigung zu geben; unter den kleinern Symphonien nennen wir wiederholt die aus der Cranz'schen Edition in G-moll und A-dur (vielleicht auch die in Es u. a.) als solche, die zu vernachlässigen eine wahre Sünde heissen muss. Man sehe was O. Jah n über jene beiden sagt (I, 566); und gebe sich doch die kleine Mühe, sie einmal selbst vorzunehmen und zu spielen — das Zeugnis eines solchen Mannes müsste, so sollte man meinen, einem Concertdirigenten doch etwas gelten.

Gelangen wir zu Beethoven, so ist zu sagen, dass dessen Symphonien von allen die bekanntesten sind; wir haben nichts dagegen, wenn nicht jeden Winter alle neun gespielt werden; im Gegenheil wird es gut sein, wenn, wie in diesem Jahr im Gewandhause, bloss fünf gespielt werden: man behält dann mehr wahres Bedürfniss die übersprungenen wieder einmal vom Orchester zu hören. Dagegen werden andere Werke in unverzeihlicher Weise nebensaus gelassen. Warum versucht man es nicht, die Musik zu König Stephan, die bei uns noch gar nicht gehört wurde, in's Concert zu bringen; warum soll die vielfach reizende Prometheusmusik gänzlich beseitigt werden? Und endlich die Ouvertüren! Warum niemals die erste und zweite Leonoren-Ouvertüre, warum niemals die zu König Stephan, und so selten die in C-dur Op. 415? Wir wissen diese Fragen in der That nicht zu beantworten, das Verstämmnis durch nichts zu entschuldigen. Dagegen haben wir Herrn Riedel hier nochmals unsern Dank auszusprechen für die wiederholte Aufführung der grossen Messe dieses Meisters, ein Werk, an welches Beethoven seine ganze Kraft gewendet hat, und welches, mag man auch über die »Kirchlichkeit« desselben Zweifel hegen, doch vom Kunststandpunkte betrachtet höchst wichtig und bedeutend heissen muss.

Wenig zufrieden — unsere Leser wissen es — sind wir mit der dürftigen Vertretung der Beethoven'schen Quartette. Was hilft es der gegenwärtigen Generation und den vielleicht nur kurze Zeit in Leipzig bringenden

Musikfreunden, wenn, wie die Herren zu sagen pflegen, die mittleren und letzten Quartette von Beethoven »vor zehn oder zwanzig Jahren hier fleissiger gespielt wurden als anderwärts, und selbst in Wien? Hat nicht die Gegenwart auf diese Werke gerado so viel Anspruch als auf die neun Symphonien des Meisters? Und wenn wir auch sagen, dass von den neun Symphonien die ersten zwei und von den 16 Quartetten die ersten sechs einer Zeit des Meisters angehören, wo er noch nicht ganz er selber war, diese Werke also weniger oft gehört zu werden brauchen, was haben denn die andern 10 Quartette verbrochen, dass sie so stiefmütterlich behandelt werden? (Siehe den Bericht S. 34 dieses Jahrgs.) Ueberhaupt leiden unsere Kammermusikproduktionen an einer Kleinkeitskrümmerei, einem Haschen und Suchen nach allerlei Besonderem; alle möglichen Blasinstrumente müssen beständig beigezogen werden, und um ihretwillen tischt man häufig die schwächsten Gelegenheitsproducte der Meister oder Stücke aus ihren frühesten Epochen auf, durch welche wohl dem naiven Kunstbedürfniss eines Theils unseres Publicums Genüge geleistet, eine Horizont-erweiterung aber wahrlich nicht erreicht, vielmehr eine Verengerung angeht wird.

Dass Mendelssohn, Schumann, Gade in Leipzig fleissig gespielt und gesungen werden, ist nicht mehr als recht und billig. Dennoch ist uns nicht ganz begrifflich, warum in einem fünfjährigen Zeitraum gerade von des Ersteren Oratorien nicht eins gebracht wurde. Wir wissen wohl, dass ältere Musikfreunde Leipzigs sich nicht gern durch schwächere Aufführungen die Erinnerung an die Mendelssohn'sche Zeit abschwächen wollen; aber kann der Egoismus dieser Betrachtungsweise für das Bedürfniss der Gegenwart maassgebend sein? — Und wenn wir an »Paulus« oder »Elias« denken, so haben wir dabei vorzugsweise das Gewandhaus im Auge. Jene Oratorien sind ungeachtet ihres religiösen Inhalts weit weniger für die Kirche, als für den Concertsaal geschrieben und geeignet. Wenn die zeitweise Wiederholung derselben auch nicht gerade eine Erweiterung des Horizonts bewirkt (da sie eigentlich ziemlich allgemein hekannt sind), so bleiben sie doch, als das Vollendetste, was im Fache des geistlichen Oratoriums in der neueren Zeit geschaffen worden ist, beständig nützliche Regulatoren für den zerfahrenen Geist unserer Zeit, der seine Schwingen allwärts zugleich hinlenken möchte und doch nirgends grosse positive Resultate zu erringen vermag.

In Betreff Schumann's bleibt der Wunsch übrig, eines seiner bedeutendsten Werke, die »Scenen aus Goethe's Faust« wieder einmal in vorzüglicher Ausführung zu hören. Die Schwierigkeit, die ganz geeigneten Solokräfte dafür zu gewinnen, sind allerdings nicht gering; doch ein Institut wie das Gewandhaus, das den Ehrgeiz hat oder doch haben sollte, allen Concertinstituten vorzuleuchten, müsste eine solche Schwierigkeit zu überwinden wissen, zumal es in Deutschland an den geeigneten Kräf-

ten nicht fehlt und die Schwierigkeit nur darin liegt, alle dazu gehörigen Personen (wir denken dabei hauptsächlich unter andern an Stockhausen, Frau Joachim, Hrn. Schild) zu einer gegebenen Zeit nach Leipzig zusammenzubringen.

Von Gade haben wir in dieser Saison ein neues Werk kennen gelernt, das uns dieses feine und eigenthümliche Talent wieder in erfreulicher Weise nahe gebracht hat: »Die Kreuzfahrers. Wir sind überzeugt, dass dasselbe die Runde durch alle grössern Concertinstitute machen und überall als eine willkommene Novität begrüsst werden wird.

Mit dem Nachlass Schubert's sind wir glücklicherweise auch nicht stark im Rückstande. Wir haben durch die Singacademie die grosse Es-Messe, durch das Gewandhaus das Symphoniefragment in H-moll und die Entracte zu Rosamunde zu hören bekommen; es fehlt nur noch die Ouvertüre im italienischen Stil und das Fragment »Lazarus, Werke, auf deren Vorführung wir jedoch allzu grosses Gewicht nicht legen können.

Was die noch jüngern Componisten betrifft, so ist eine musikalische »Mainlinie, wie sie wohl im Süden Deutschlands lange genug beliebt wurde, Leipzigs glücklicherweise nicht vorzuwerfen. Lachner's Suiten, Rheinberger's »Waldsteins-Symphonie, Kalliwoda's Fest-Ouvertüre und im vorigen Jahr Abert's »Columbus-Symphonie halten den norddeutschen Producten, wozu wir dem Stil nach Emil Naumann's Symphonie, Tausch's Ouvertüre, Hiller's Symphonische Phantasie, Gade's Kreuzfahrers u. a. zu rechnen hätten, wenigstens numerisch das Gleichgewicht. Sogar wäre zu wünschen gewesen, dass manche Werke der Mendelssohn-Schumann'schen Schule, wie z. B. Grimm's Canonische Suite und Cantate »An die Musik« an Stelle anderer neuerer Producte getreten wären, deren Vorführung im Gewandhaus uns durchaus unnöthig schien und wohl nur besonderen Rücksichten und persönlichen Beziehungen zuzuschreiben ist. Von Brahms zu reden fällt uns schwer, weil dies kaum ohne eine gewisse Bitterkeit geschehen kann. Wohl keinen Ton hätten wir hier von diesem Künstler gehört, der doch wahrlich, was selbständige Erfindung, Adel der Ideen, Poesie, Tüchtigkeit der Arbeit betrifft, zu den allerersten unserer Zeit zählt, wäre nicht abermals Frau Schumann für ihn mit dem Horn-Trio (wie vor zwei Jahren mit dem A dur-Quartett) eingetreten. Wozu sollen wir verschweigen, dass Brahms hier einflussreiche Gegner hat, über deren Einwirkung man sich grämen möchte, hätte die Sache nicht zugleich dadurch eine fast komische Seite, dass derselbe Kreis, auf den wir hier anspielen, seinerzeit bis zum Unglaublichen für Satter geschwärmt, und sogar die Ullmann-Patti-Unternehmung in jeder Weise zu fördern keinen Anstand genommen hat. Wo solche Verirrungen verfallen, da brauchen wir wenigstens für die Richtigkeit unseres Urtheils nicht bange zu sein.

Sollen wir einen Hauptgrund namentlich für die ungenügenden Verhältnisse unseres Gewandhauses zu deu-

Bedürfnissen der musikalischen Bildung in Worte fassen, so bezeichnen wir als denselben die übermässige Begünstigung des ausübenden Künstler- und Virtuositentums. Wir achten gewiss die ausübende Kunst des Musikers hoch, der es durch seine Fertigkeit möglich macht, dass wir schwierige Meisterwerke ohne unangenehme Störung und mancherlei Unvollkommenheiten geniessen können. Allein wenn sie sich selbst in den Vordergrund stellt, dann mögen wir sie wenigstens nicht unmittelbar neben jenen monumentalen Schöpfungen hören, an welche Jahrhunderte bewundernd hinsehen. Unser Gewandhaus ist förmlich zu einer Prüfungscommission geworden, die über alle auftauchenden Spiel- und Gesangs-Talente ihr Votum abzugeben hat, damit dieselben anderwärts wo möglich leichtere und bequemere Aufnahme finden. Wenn das Publicum dieser Concerte an solcher Commissions-Arbeit Vergütungen findet, woran wir bestiglich vieler Einzelnen stark zweifeln, so heisst es doch der Kritik allzu viel zuzunehmen, diese Thätigkeit mitmachen zu sollen. Unsere Leser werden sich daher nicht wundern, wenn wir in Zukunft etwas wortkarger werden und uns in unsern Mittheilungen auf das beschränken, was wirklich für unsern Kreis Interesse haben kann. Lassen wir die Namen der in dieser Saison im Gewandhaus und in der Euterpe (welch letztere mehr auf Vorführung grösserer Werke hält) vor unserm Gedächtniss Revue passiren, so haften wir an einigen Namen mit der dankvollsten Freude; es sind von Auswärtigen in erster Linie die Namen: Frau Schumann, Jos. Joachim und Frau, die Herren Stockhausen, Hiller und Auer.*) Auch jüngere Kräfte, wie die Friese und Menter, haben wir mit Vergnügen kennen gelernt. Viele Leistungen aber hätten uns sicherlich erspart werden können, da sie in der That weit unter dem Niveau des hier zu Fordernden standen. Wie oft wünschte man sich ein einfaches Instrumentalstück, eine kleine Symphonie oder dgl. statt der Vorträge stimm- und methodeloser, oder in ästhetischer Beziehung ganz verbildeter Sängerrinnen!

Dass es in allen diesen Beziehungen in Leipzig besser werden wird, bezweifeln wir, weil die Menschen am Hergebrachten haften und hier wie anderwärts jede Neuerung unbequem finden; fühlen uns aber verpflichtet, unser Urtheil über jene Mängel rücksichtslos auszusprechen, schon zur Unterstützung jener in unserm deutschen Vaterlande, die unter ähnlichen Schwierigkeiten einen ersten Kampf für die gute Sache kämpfen.

Indem wir uns eine Zusammenstellung der Leistungen unseres Stadttheaters bis zum Schluss des alten Theaters aufsparen, folgt nun unsere statistische Uebersicht der öffentlichen Concertleistungen.

*) Schmerzlich vermisst haben wir unsere einheimische Sängerin Frau Fliensch, welche leider durch Krankheit gänzlich am Singen verhindert war.

Das Leipziger Concertjahr 1866/67. I. Gewandhaus.

Swanzig Abonnement-Concerte nebst Pensionatsfonds- und Armen-Concert. Symphonien: Beethoven, Nr. 3, 5, 7, 8, 9; Mozart, D; Haydn, G; Mendelssohn, A-dur, A-moll; Schumann, B und D-moll; Gade, B und C-moll; Rubinstein, «Oceans»; Naumann, (neu); Rheinberger, «Wallensteins» (neu). — Ouvertüren: Beethoven, Leonore III., Fidelio und Fest-Ouvertüre Op. 124; Cherubini, Abenerger, Anacreon und Wasserträger; Mendelssohn, Athalia, Hebriden, Meerestille; Schumann, Genovesa und Fest-Ouvertüre über das Rheinweingelied; Weber, Euryanthe, Oberon; Rossini, Tell; Gluck, Iphigenie; Volkmann, Fest-Ouvertüre (neu); Jadasohn, (neu); Kalliwoda, Fest-Ouvertüre (neu); Wagner, «Eine Faust-Ouvertüre»; Tausch, (neu). — Andere Orchesterwerke: Händel, Concert für Streichinstrumente (zum ersten Mal); S. Bach, Passacaglia und Toccata in Esser's Instrumentirung; Cherubini, Entr'actes «Medes»; Fr. Lachner, Suite E-moll; Rossini, Marsch aus der «Belagerung von Corinth»; Fr. Schubert, Symphonie-Fragmente H-moll und zwei Entr'actes aus Rosamunde; Ferd. Hiller, Symphonische Phantasie; Liszt, Adagio «Gretchens aus der Faust-Symphonie»; Berlioz, Rakoczy-Marsch; Gluck, Reigen seliger Geister und Furianten aus Orpheus. — Werke für Chor und Orchester: Händel, Esther (Oratorium — zum ersten Mal); Mendelssohn, Sopranhymne «Hör mein Bitten»; Rossini, Ensemble und Chor aus der «Belagerung von Corinth»; M. Bruch, Scenen aus der Frühpfingst-Sage; Schumann, Scenen aus Genovesa; Gade, Die Kreuzfahrer (neu); Fr. Gernsheim, «Wächterlied» (neu); Rietz, *Te Deum* (neu); Reinecke, *Ace Maria*; H. Zoppf, «Brautlied» (neu). — Arien von Mozart (7), Händel (5), Rossini, S. Bach, Pergolesi, Gluck, Haydn, Spohr, Stradella, Randegger, Rossi, Marcello, R. Wagner, Meyerbeer, Rode (Var.), Beethoven, Mendelssohn, Weber, Boieldieu. — Lieder von Schumann (7), Schubert (6), Beethoven, Haydn, Kirchner, Alabieff, Rubinstein, Brüll. Concerte und Concertstücke für Pianoforte von Beethoven (C-dur, Es), Schumann, Mendelssohn (D-moll und Capriccio in H-moll), Chopin, Mozart, Weber, Hummel. Clavierstücke von Derffel, Rameau, Couperin, Kirmberger, Bach, Händel, Schumann, Kirchner, Scarlatti, Liszt, Hiller, Hummel (Septett). Concerte und Concertstücke für Violine von Spohr (Nr. 7 und 9), Mendelssohn, Schumann (Phantasie), Viotti, Paganini, Vieuxtemps, Ernst. Violinstücke von Rust und Bach. Violoncell-Concert von Davidoff. Stücke für Oboe und Clavier von Schumann. Harfenstücke von Parish-Aivars, Godfrey, Oberthür.

Acht Abendunterhaltungen für Kammermusik. Streichquartette: Mendelssohn, Op. 44 und *Capriccio fugato* Op. 81; Dittersdorf, Es; Schubert, D-moll und A-moll; Schumann, F; Haydn, D-moll und Es; Cherubini, Es; Beethoven, E-moll. Streichtrio: Beethoven, G. Quintett mit Clarinette und *Divertimento* für Streichquartett und Hörner von Mozart. Septett von Beethoven. Octett für Streichinstrumente von Svendsen. Violinstücke von Corelli (— David), Viteli (— David) und unbekannt. Clavierstücke von Schumann, Hiller (neu), Scarlatti. Sonaten für Clavier und Violine: Raff (neu); Beethoven, Op. 95. Clavier-sonaten von C. M. v. Weber, Mendelssohn. Claviertrios von Haydn (C), Schubert (B), Beethoven (Es, Op. 70), Brahms (mit Horn — neu). Clavierquintett von Schumann.

Als **Solisten** Hessen sich im Gewandhaus hören: *) Clavier: Frau Cl. Schumann, Frau Johnson-Gräver, Fri. Menter, die Herren Derffel, Reinecke, Ebrlich, Hiller, Tausig, Leitert,

*) Das Verzeichniss macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Barth. Violine: Fr. Dekner, Fr. Friese, die Herren Brandt, David, Joachim, Wilhelm, Haubold (Viola). Violoncell: Herr Hegar. Oboe: Herr Uschmann. Harfe: die Herren Liebig und Vitthum. — Gesang: Frau Ulrich-Rohn, Frau Jauner-Krall, Frau Rudersdorf, Frau Wernicke-Bridgemann, Frau Joachim, Fr. E. Wagner, Scheuerlin, Eggeling, v. Edelberg, Holmsen, Blazek, Reiser, Cl. Schmidt, Bittelheim; die Herren Marchesi, Rudolph, Sabbath, Scaris, Schild, Stockhausen, Wiedemann.

II. Musikverein Euterpe.

Acht Abonnementsconcerte und ein Extra-Concert mit Orchester. Symphonien: Schumann, C; Schubert, C; Volkmann, D-moll; Mozart, G-moll; Beethoven, C-moll. — Ouvertüren: Beethoven, Leonore III; Spontini, Vestalin; Rossini, Tell; Weber, Oberon und Freischütz; Mozart, Zauberflöte; Schumann, Genova; Beethoven, Coriolan. — Andere Orchesterstücke: Liszt, Préludes, — Werke für Chor, Solf und Orchester: Glück, Orpheus; Cherubini, Anacreon (f. Act); Rossini, Wilhelm Tell (Bruchstücke); Mendelssohn, Walpurgisnacht; Berlioz, Flucht nach Ägypten; Cherubini, Requiem; Schumann, Manfred und Genova (Bruchstücke). Chöre a capella von Brahms und Schumann. — Concerte und Concertstücke, Piano forte: Chopin, F-moll und *Andante spianato* mit Polonaise; Liszt, El; Clavierstücke von Mendelssohn und Liszt. Violine: Mendelssohn, Beethoven (Romance), Paganini (Variationen), Bott (A-moll), Spohr (Jessonda-Phantasie). Violoncell-Concert (oder Sonate) von Bocherini. Violoncellstücke von Melique und Popper. — Arien, Duette u. a. Gesangstücke: Spohr (Jessonda), Marschner (Templer und Jüdin), Volkmann *An die Nacht*, Spontini (Ferdinand Cortez). Lieder von Schumann und Grädener.

Zwei Solisten für Kammermusik. Streichquartett von Haydn G. Violinsonate von Dussek. Violinstücke von Spohr und Bach. Octett für Blasinstrumente von Beethoven. Clavierseptett von Moscheles. Clavierquartett von Schumann. Clavierstücke u. von Mendelssohn und Schubert (— Liszt).

Als Solisten liessen sich hören: Gesang: Frau Bianca Blume, Fr. Fr. Schreck, Fr. Cl. Martini, Fr. Blazek, Fr. N. Schilling, die Herren Rehling, Guns, Mitterwurzer, Frey, Schild, Stägemann. Piano forte: Fr. Mehlig, Frau Johnson-Gräver. Violine: die Herren Auer, Bott, Bolland. Violoncell: die Herren Grabau und Popper.

III. Singacademie.

Zwei Kirchenconcerte. I. Fr. Schubert, Es-Messe; Cherubini, *Pater noster*; S. Bach, Sopran-Arie aus der Cantate *„Liebster Jesu mein Verlangen“*. II. Haydn, Schöpfung, — Solisten: Frau Otto-Alivleben, Herr Sabbath, Herr Denner.

IV. Riedel'scher Verein.

Vier Kirchenconcerte. Grössere Werke für Chor und Orchester: Beethoven, *Missae solennis*; S. Bach, II-moll-Messe. Chöre von Arcadelt, Palestrina (Improprien 1mal), Gesua, Calvisius, M. Frank, J. W. Frank, S. Bach (Mottete *„Singet dem Herrn“*), II. Schütz (aus den vier Passionen). — Orgelstücke von Frescobaldi und S. Bach. — Solisten: Gesang Frau Blume, Frau Krebs-Michalesi, Frül. Cl. Martini, die Herren Schild, Rehling, Krause, Hertzsch, Richter. Orgel: Herr Thomas.

(Herr Riedel veranstaltet ausd Kammermusik-Produktionen, die aber dadurch, dass die Programme nicht veröffentlicht werden, einen privaten Charakter behalten. Eine solche Kammermusikproduktion hat jedoch diesen Winter im Gewandhaus mit veröffentlichtem Programm stattgefunden. Vergleiche daher L. A. M. Z. 1866 Seite 419.)

V. Einzelne Concerte

haben gegeben:

- 1) Der Pauliner-Verein.
- 2) Herr v. Zaryzky, Pianist und Componist.
- 3) Das Florentiner Quartett der Herren Becker, Masi, Chiostri und Hipert.
- 4) Herr J. Stockhausen.

Uebersicht neu erschiener Musikwerke.

Lieder-Sammlungen.

S. M. Es liegen uns vier Hefte gesammelter Lieder und Gesänge zur Besprechung vor, deren Inhalt von sehr angelegtem Werth ist, wenn überhaupt von einem bestimmten musikalischen Werth; die Rede sein kann. Zwei Hefte enthalten nur allbekannte Volkslieder, die andere eigene Compositionen. Führen wir sie so auf, dass das Zusammengelesene den Anfang macht.

1) Schul-Liederkränz mit sehr leichter Clavierbegleitung zur ersten Übung clavierspielder Kinder in der Selbstbegleitung ihres Gesangs. Bearbeitet von Fr. Krausa, Pfarrer in Osthagen. Erstes Heft. In Commission der Ebnerschen Kunst- und Musikhandlung in Stuttgart, 1865.

Inhalt von des bekannten Volksliedern, wie sie fast in jedem Schuliederbuche vorkommen, nur die bekanntesten, und zwar auf 45 ausserst splendid gedruckten Fr. Foliolen 44 zwelstimrige Lieder mit leichter Clavierbegleitung. Da der zwelstimrige Satz auch genau so in den schon vorhandenen Liederbüchern vorkommt, so hat der Herausgeber als Bearbeiter nur die einfache Begleitung hinzugegeben, welche durch kleine Ritornellen erweitert ist, das ist sein ganzes Verdienst und zugleich der ganze Werth, auf welches das grosse Heft Anspruch machen kann.

Eine ähnliche Bewandnis hat es mit dem folgenden

2) Volkslieder-Album. Eine Sammlung ausgewählter Volkslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano forte. Berlin, Trautwein.

Auch hier treffen wir nur alte Bekannte, nur ist der unbekanntere Herausgeber bei den dantschen Volksliedern nicht allein stehen geblieben, er hat die bei uns beliebt gewordenen Lieder anderer Nationen mit aufgenommen, z. B. Die erste Rose, *Lang ist's her*, *Santa Lucia* u. w. In letztemer fehlt die Besondere Bemerkung, dass es neapolitanisches Volkslied, wie es sich der Herausgeber überhaupt sehr bequem mit dem Nachweise gemacht hat, so hat er es nicht einmal der Mühe für werth gehalten, die Namen der Componisten, welche meistens ja bekannt sind, anzumerken, nur selten treffen wir einen Namen. Das Album enthält im Ganzen 33 der beliebtesten Lieder, die Begleitung ist in leichtester Weise dazu geschrieben, kann also auch dem Zwecke entsprechen, für welchen die Sammlung etwa bestimmt ist. Wir möchten unersetzlich den Herausgeber fragen, ob das Lied: *„Hans und Liese“* von den Volksliedern zu zählen und warum der Name des Componisten (Curschmann) nicht genannt ist? Soll etwa durch das Letztere die Eiaschmugel verdeckt werden?

3) Hunderd Lieder, geistlich und weltlich, ernsthaft und frohlich, in Melodien von Marie Nathusius und mit Clavierbegleitung. Herausgegeben von Ludwig Erk und Philipp von Nathusius. Halle, Richard Mühlmann, 1865. 48 Thlr.

Von der als Schriftstellerin bekannt gewordenen Marie Nathusius, geb. Scheele, ist vorstehende Sammlung selbstcomponirter Lieder mit Clavierbegleitung von Carl Ednard Pax und theilweise von Lud. Erk von den Herausgebern aus der viel grossern Hinterlassenschaft der Verfasserin geordnet und der Öffentlichkeit übergeben. Die Lieder stammen alle aus den Mädchenjahren [Nr. 10 ist das älteste Lied und wurde gesungen, als die Verfasserin noch 15 Jahre alt geworden], aus dem Brautstande und aus den ersten Jahren ihrer Ehe. Später scheint die Zeit und auch wohl die Lust zum Componiren gefehlt zu haben, da in den letzten Jahren eine wachsende Familie all ihre Treue und die Freude am Schriftstellern ihre Musenstunden in Anspruch nahm. Ohne irgend welche gründliche Ausbildung in der Musik geboren zu haben, sang die Verfasserin ihre Lieder mit Vorliebe zur Harfe oder zur Orgel, nur später als Braut machten es einige Generalbassstunden möglich, das Gesungen auf dem Papier festzustellen. Der Inhalt dieser Sammlung umfasst Romanezen und Romanezenähnliche Nr. 1—31, Heimath und Fern Nr. 32—39, Klänge hin und her aus Seele und Welt Nr. 40—48, Lieder der Liebe Nr. 49—57, Ehestand und Wegen- und Klagelieder Nr. 58—69 und 71, Geistlich anklingende und geistliche Lieder Nr. 70

und 179—180. Die Texte sind von verschiedenen Dichtern. W. Müller, Hoffmann von Fallersleben, Novalis, Geibel u. A., such einige von der Verfasserin selbst. Die Lieder sind, am gleich den richtigen Ausdruck zu gebrauchen, im „Volksart“ gehalten, Einfachheit und Anpruchslosigkeit im höchsten Grade zeichnen sie aus. Dass bei einer solchen Grundstimmung, bei der grossen Anzahl viel Ähnliches vorkommt, ist selbstverständlich, doch ist auch der eigentümlich musikalische Wert sehr verschieden. Am schwächsten mochten sich die Romanzen und die zätslichen Lieder herausstellen, während in den übrigen Abtheilungen Manches im echten Volksliederton getroffen ist. Fast durchgehende erhalten wir aber den Eindruck von Liedern oder sogar verlassenen Zeit, es wird demnach auch überflüssig sein, das eine oder andere herauszunehmen, am es näher zu besprechen.

4) *Myrthe und Cypresse*. Eine Sammlung christlicher Gesänge mit ohne Orgelbegleitung componirt von Oswald Fischer und Gustav Peterowitz. Langensalza, Verlags-Comptoir.

Der Inhalt dieses Heftes besteht in folgenden Chorstimmen und zwar für gemischten Chor von Peterowitz: Vor der Trauung. Nach der Trauung, Christenversichert am Grabe, bei Beerdigung eines Kindes, Verstummt hienieden; von Fischer: Requiem a capella (stimmig deutscher Text), Gute Nacht, bei Beerdigung eines Kindes, Für Mänscher, Sath und ruhig von Fischer und Peterowitz; von allen diesen Chorstimmen ist zur erste mit Orgelbegleitung. Die Componisten, beide Cantoren (der eine in Jeuer, der andere in Krasowitz, Kreis Legnau), verfahren eine gewisse Routine nicht im Componiren, sondern im Combiniren von Accordfiguren und Tonreihen, welche sie den Texten, so viel es geben wollte, anzuschliessen suchten; sie nehmen eine gewisse Laute zur Polyphonie, aber es bleibt bei den simpelsten Imitationen, die sie irgendwo abgelesen oder abgelauscht haben und wie dergleichen auch wohl die Mittelmässigkeit liefern kann. Diese Chöre mögen wahrscheinlich ihrer leichten Ausführbarkeit wegen für ländliche Vereine, welche auch nichts Besseres können gelernt haben, bestimmt sein, die musikalische Bedeutungsgabe wird indess zur Weiterbreitung ihnen im Wege stehen. Uebrigens ist der Druck nicht sehr correct, es finden sich manche Fehler, die aufzufassen wir uns nicht gemüsst haben.

Berichte.

Wien. (Fortsetzung statt Schluss.) Das zweite Concert des Männergesangsvereins brachte Chöre von Fr. Schubert («Nachtbelle» und «Morgenwanderung», dieser letztere aus der Oper «Der Graf von Gleichen» von Abt. Esser, Engländer, C. M. v. Weber [Tournaibouquet], von Lassen, Conrad, und zwei neue Compositionen von Herbeck, von welchen die eine, «Zum Streik» betitelt und im Stil des «Landsknecht» gehalten, wiederholt werden musste. Die letztgenannten zwei Chöre dirigirte Herbeck als Ehrenast des Vereins, die übrigen der Chormeister Wieburm. Das Concert reichte sich den besten Productionen des Männergesangsvereins an und fand im Ganzen eine sehr warme Aufnahme. — Auch der es demische Gesangsverein und der Schubertbund dieser letztere ein Verein von Schülern) hielten im grossen Redoutensaal stark besuchte Concerte ab, in welchen Novitäten von des hiesigen Componisten: Gottardt, Engelberg, Franz Mair, Dr. Dirich, dann von Taubert, Reinecke, Max Bruch und Robert Volkmann zur Ausführung gelangten, doch ohne dass diese derselben einen ungewöhnlichen Erfolg erzielte hätte. Von musikalischer Bedeutung waren inmerhin M. Bruch's «Römische Triumphzüge» und Volkmann's dramatische Scene: Sappho, eine Art Operafinale, für Fr. Carina componirt und von dieser gesungen.

Eine der glänzendsten Solisten war Jene von Joh. Brahms am 17. März im Musikvereinsaal. Der Concertgeber spielte Beethoven (Op. 17), die Phantasie in G von S. Bach, diese unter donnerndem Beifall, sodann kleinere Pièces von Scarlatti, Friedemann Bach und ein Scherzo eigener Schenke'scher Symphonie, die Phantasie in E-Modulation über ein Thema von Paganini (eigene Composition) und auf etwähnlichen Zuruf der enthusiastischen Zuhörerschaft noch als Zugabe den letzten Satz des Cür-Streichquartetts von Beethoven, eine staunenswerthe Leistung! Brahms hat sich hier viele Freunde erworben. Den material glänzendsten Erfolg erzielte Frau. H. v. M. v. M., welche als Concertgeberin am 17. März im dem Musikvereinsaal vor einem sie füllenden Auditorium eine Reihe von Liedern vortrug und mit einigen derselben ebenfalls in hohem Grad estizte. Mendelssohn's «Liebesplätzchen», Schumann's «Nussbaum», die Kinderlieder von Taubert und Werder und Weber's «Volkslieder» lassen sich kaum schöner gesungen denken, als es hier der Fall war, wogegen Mendelssohn's «Süßlein», Schumann's «Widmung» und «Ein Rhein», ganz besonders aber Schabert's «Grei-

chen am Spinnrad» schon ansehnlich der künstlerischen Individualität dieser Sangerin lagen und ungeachtet schöner Einzelheiten im Ganzen genommen weniger befriedigten. Das Gebiet, auf welchem das Talent das Fr. Magnus seine zauberische Wirkung ausstert, ist das contemplativ-Naive, der Sturm der Leidenschaft aber liegt ihrem Wesen ebenso fern, als der im grossen Stil gehaltene Gesang in dem Stimmorgan dieser Sangerin seinen vollen Ausdruck nicht findet.

Die Production der Zöglinge das Conservatorium brachte neben der Ouverture von Beethoven (Op. 181), dem Mozart'schen Clavierconcert in C-moll und der Gesangs-Componition von Spohr, als neu ein vierstimmige Symphonie des noch jungen Componisten Herzogberg, eines Schülers des Herrn Dessoff. Des orchestralen Werk sagt von ganz tüchtiger Beherrschung der Instrumentenwesen Selbständigkeit des Tondichters. Von den vier Sätzen sind besonders der erste und letzte schön durchgeführte Arbeit voll Kraft und Leben, welcher gegenüber die beiden Mittelätze etwas eruckteten. Im Ganzen genommen berechtigt diese Symphonie, in welcher jugendliche Ueberschwänglichkeit hin und da noch des Gutes zu viel thut, zu schönen Hoffnungen für die Zukunft. Im Kärnthnertheater ist Franz Doppler's nationale Oper nicht ein paar Mal über die Bretter gezogen, am bald wieder von diesem zu verschwinden. Ika ist eine Jugendarbeit des hochgeschätzten Flötenvirtuosen und war für das Pesther Nationaltheater bestimmt. Die Musik besteht durchweg aus vergnügten, mit allerlei Heiterkeiten und Meyerbeer'scher Beige verarbeiteten Motiven, ist nirgends belanglos und bringt ausserdem in einem rechten Aufschwung Da aber die Rollen gut besetzt waren, der Componist in der Orchestrirung und der Behandlung des Gesangs ausreichende Routine besitzt, und ein guter Theil der Musikstücke in ausdrucksvollen und doch gefälligen Gewande erscheint, so errang die Oper immerhin einen anständigen Erfolg, was übrigens nicht hindert, dass sie selbst das Schicksal der unglücklich bedienten «Wand des Heiles» wird, die bereits der Vergessenheit anheimfallen ist. Frau Witt vom Coventgard-Theater in London trat in der hiesigen Oper als Gast auf und fand, insbesondere als Norma, so lebhaften und einstimmigen Beifall, dass sofort Engagementunterhandlungen mit ihr eröffnet wurden. Frau Kazin-Prause und Fr. Kraus, vielleicht auch Fr. Murak, werden die hiesige Bühne verlassen, und es kommen demnach mehrere Primadonnen-Stellen besetzt. Auch Fr. Carina vom Nationaltheater in Pesth sang hier mit stichlichem Erfolg ein paar Rollen, ohne dass das Gastspiel zu einem Engagement geführt hätte. — Heute (3. April) begannen die italienischen Opernvorstellungen mit dem Künstlerquartett: Ariotti, Calzolari, Everardi und Zucchini in «Elixir d'amour». (Schluss folgt.)

Prag. □ Während der heurigen Carnevalzeit, was Concerte betrifft, der eigentlichsten ausser Moritz Prag, überraschte uns plötzlich die Schicksal, der Capellmeister des deutschen Landestheaters beabsichtige uns mit der Institution von sogenannten spirituellen Concerten zu beglücken. Die Aussicht, nun auch der philharmonischen Hochgenüsse theilhaftig zu werden gleich anderen bedeutenderen Musikstädten, musste die Kunstfreunde im hohen Grade befriedigen, um so mehr, als die pompose stilirte Einladung sich gut gewähltes Programm und dem entsprechenden Aufführungen verspricht. Leider ist indessen letztere leider durch die Opposition erweckten Erwartungen. Entweder hatten wir es mit einer blossen Speculation oder die Concerte selbst mit solchen Niederlagen zu thun, welche eine künstlerische Vorbereitung nicht zulassen. Ohne sorgfältige Proben aber lässt sich eine Aufführung von so grossen und nicht nur technisch, sondern auch geistig gleich gut bilden. Von einer feineren Musicians, von einem Schwange höherer Auffassung war wenig zu merken. Einen glänzenden Gegensatz zu diesem dem Zufall überlassenen Productionen, sogenannten philharmonischen Concerten (auch s non Redoute) bildeten die bisher atigehaltenen zwei Concerte des Conservatoriums. Es sind nur Knaben und Jünglinge des ersten Bühnenalters, nur Schüler, die an den betreffenden Pulten stehen; aber eine tüchtige Lehr- und Dirigentenarbeit an ihrer Spitze und basirt ihre Leistung nicht an die strikteste Correctheit und Precision, sondern an Geist und Seele ein. Hier durchaus technisch gelungen, zum grossen Theil auch schwanvollen Vorträge überraschten am so mehr, als es hier klassischen Werke des strengen, dem juridischen Auffassungsvermögen nicht eben bequemen liegenden Stils, der jedoch ausserordentlichst Aufgaben der modernen Instrumentalmusik gilt. In erstere Sphäre gehörte zunächst die Dur-Suite von

Bach, für deren äusserst gelungene Reproduction schon der Umstand zeugt, dass das Werk einen ungewöhnlichen Eindruck auf das Publikum übte. Noch mehr war dies mit dem „molto Opist.“ der Blasinstrumente von Mozart der Fall. Die kristalline Klarheit und sonstige Schönheit des sangreichen Mozart und ihr mehr moderne Heitung erklären dies leicht. Auch ist hier noch die Suite in Canosform von Grimm zu nennen; Grimm erscheint hier als Meister innerhalb der sich selbst gezogenen Schranken, aber auch als ein Tondichter, der im Stande, den stürzenden Formen frisches Leben, selbst poetische Bedeutung im modernen Sinne abzugewinnen. Erweichlich ist die Wahrnehmung, dass das Tonsstück im wahren Sinne Sensation erregte. Das Andante musste zufolge der ausgezeichneten Ausführung wiederholt werden. Minder sprach desselben Componisten Cantate „An die Musik“ für vier Solostimmen, Chor und grosses Orchester an. Theils fehlte es dem Publicum an Kenntniss des Textes von Levin Schücking, um den Zusammenhang der drei im Stile divergirenden Theile zu erfassen, theils fehlte die Ausführung der trefflichen der übrigen Nummern bestehend ab. Die sogenannte Operndirigenten Concertschule für Gesang bildet eben noch immer die Achillesferse des Prager Conservatoriums. Besser zeigten die Chorlieder für Damenstimmen und Orchester von Fr. Wullner Op. 16. Die hübschen, in Mendelssohn's Atmosphäre definierten Lieder haben eben keine Solostellen und bieten auch dem Ensemble keine so grossen Schwierigkeiten. Volkmen's zur Stiftungskategorie des Peth-Ofener Conservatoriums componirte Fest-Ouverture in F-dur ist eine Gelegenheitscomposition brillanten Ausdrucks, für den Concertsaal aber zu harmlos und noch, zumal gegen des Ende zu, von einseitiger Ausdehnung.

Von den drei Kammermusikvorlesungen, die Hr. Prof. Bannwitz in der Feste veranstaltete, wurden bereits zwei abgehalten. Sowohl die Programm (Haydn's, die zweite der oben berührten Nr. 3 und Dittersdorf), als die Leistungen des trefflichen Violinisten und des Zusammenspiels liessen nur wenig Wenigliches zu wünschen übrig. — Von den übrigen zahlreichen Festconcerten sei nur dasjenige erwähnt, in welchem Herr Albert seine Columbus-Symphonie selbst dirigirte. Unser Landsmann, jetzt k. württembergischer Musikdirector in Stuttgart, wurde bei dieser Gelegenheit ebenso gefeiert, wie bei einer von ihm geleiteten Represe der sich eines seltenen Erfolgs erfreuenden Oper „Astarte“. Dass es dem Prager Publicum an opernischen Novitäten nicht fehlt, möge eine Aufzählung der seit Neujahr in den beiden hiesigen Kgl. Landes-theatern zum erstmaligen gegebenen Werke zeigen. Im deutschen: Max Broch's „Lorelay“, Basin's „Reise nach China“ und F. v. Flotow's „Zilda“, bei persönlicher Anwesenheit des berühmten Componisten. Im böhmischen Landestheater brachte man die russische grosse Zauberoper „König's Ladmita“ von Glinka zur Darstellung. So lockend es auch wäre, der musikalisch-poetischen Bedeutung des ersten, der amüsanten theatralisch-musikalischen Lebendigkeit der beiden andern und des fremdartigen Interesses, welches das letztere Werk des durch und durch deutsch gebildeten aber theilweise nationale, für uns neue Bahnen versuchenden Petersburger Musikers eröffnet, über zu erwähnen, wir müssen uns auf diese blosse Namensaufzählung beschränken, um den uns in ihrem geschätzten Blutte gut gestatteten Raum nicht zu überschreiten.

Feuilleton.

Miscellen.

Mozart's Handschrift.

2.

Heinr. Becker hat in der süddeutschen Mus.-Ztg. 1867 S. 36 f. mitgetheilt, dass in Mozart's Originalpartitur der Extracts-musik zu König Thamos die eristerunden Bemerkungen und die Textwörter nicht von Mozart selbst geschrieben seien, sondern von fremder Hand herrühren. Er zieht daraus die Folgerung, dass sie auch ursprünglich mit der Musik nichts zu schaffen haben, über Mozart's Intentionen keinen authentischen Aufschluss geben, also auch nicht zu der Entscheidung berechtigen, dass Mozart in der durch diese Anmerkungen bezeichneten Weise habe charakterisiren wollen.

Auf meine Bitte hat Jul. André das Original darauf von Neuem angesehen und berichtet mir, dass ein Theil der Belschriften von Leopold Mozart herrühre, was ich mir, da ich die Partitur untersucht, nicht angemerkt hatte, wie es denn auch für die Haupt-

sache ohne Bedeutung ist. Es ist eine feststehende Thatsache, dass bei den meisten von Mozart in Salzburg geschriebenen Compositionen der Vater die Beschriftungen einer Revision anfertigte und das hienaufge, was dem ordentlichen Mann nicht mit der nöthigen Sorgfalt ausgeführt zu sein schien. Das sind aber weder Correcturen noch Ergänzungen, welche die Sache selbst, die Composition nach Inhalt oder Form betreffen und etwa den Componisten verbessern sollen, sondern nur äusserliche Dinge, Angabe des Tempo, Bestimmung des Basses, Vervollständigung solcher Bemerkungen, welche Wolfgang aus Flüchtigkeit oder Bequemlichkeit mangelfest eingetragene Notizen betreffen. Dass diese in Uebereinstimmung mit Wolfgang's Intentionen, ohne selbständige Eingriffe angeführt, wie von einem sorgfältigen Copisten nach Anleitung des Componisten. Dass es in diesem Fella nicht anders ist, ergeben alle Umstände. Die Musik zu König Thamos ist 1779 oder 1780 für eine Auf-führung in Salzburg geschrieben, die Extracts sind nie wieder geschrieben, da die Stück in Wien nicht auf dem Repertoire war, und die Partitur hat ruhig unter Mozart's Manuscripten in Wien und denn bei André gelegen. Dass Leopold Mozart nicht in einer missigen Stunde mit seinem Gelehrer in der Hand Interpretationskünde an seines Sohnes Extracts hat über wollen, liegt auf der Hand. Er hat vielmehr wie gewöhnlich die Bemerkungen, welche Wolfgang zur einzutragen versäumt hatte, nachträglich hineingeschrieben und ist als der authentische Gewährsmann dessen, was Mozart verstanden wissen wollte, anzusehen.

Diese Bemerkung soll nur die historische Ueberlieferung feststellen, eine andere Frage ist es, ob Mozart's Intentionen die rechten waren, und ob ihre Ausführung gelungen ist.

Bonn.

Otto Jehn.

Kurze Nachrichten.

Im 10. Gürzenich-Concert in Köln (14. April) wurde S. Bach's Matthäus-Passion aufgeführt, wobei Fr. Scheuerlein, Fr. Schreck, Herr Schild und Herr Stagemann die Soli sangen.

In Osnabrück kamen im Winter 1867/68 folgende musikalische Werke zur Ausführung: o: in vier Concerten des Musikvereins unter Direction des Herrn Ed. Kraenzberg. Symphonie D-dur von Haydn, Symphonie C-dur mit Schlusszuge von Mozart, Ouverture zu Aeneas von Cherubini, Ouverture zu Rosamunde von Schubert, Meurerische Tränenmusik von Mozart, die vollständige Musik zu den Raimen von Alben von Beethoven, die Flucht nach Egypten von Berlioz, die Hymne „An die Musik“ von J. O. Grimm, der erste und zweite Theil der Jahreszeiten von Haydn, Chöre von Schumann, Clavierconcert C-moll von Beethoven (gesp. von Fr. W. Marstrand aus Hannover), Violinconcert D-moll Nr. 9 von Spohr (gesp. von Hrn. Concertmeister Deeke aus Münster), Clavierconcert D-dur von Ed. Kreuzberg (gesp. von Brent des Directors, einer jungen, künstlerisch gebildeten Diestantin), Ariën von Mendelssohn und Rossini (ges. von Fr. Rothberger aus Köln), Balladen und Lieder von Schumann und Mendelssohn, Violin- und Clavierpièces von Schumann, Spohr, David, Chopin, Kirchner o. a. b) In drei Concerten des Sängervereins unter Direction des Hrn. C. Klein. Symphonie G-moll von Mozart, Ouverture zu Euryanthe von Weber, Ouverture von Hummel, C-dur-Messe von Beethoven. Scenen aus dem Wasserträger von Cherubini, Requiem von Mozart, Chöre von Handel, Clavierconcert aus Kalkbrenner (gesp. von einer hiesigen Clavierlehrerin Fr. Uetrecht), Lieder von Schubert (ges. von Herrn Jansen am hiesigen Theater), Clavierpièces von Chopin, Hummel, Schubert u. e. Ausserdem fanden an kleinere Aufführungen statt: Eine Soirée des Herrn Kreuzberg (D-dur-Trio Op. 70 und Sonata appassionata von Beethoven u. e.), zwei Soirées hiesiger Musiker (Quartette von Haydn und Beethoven, Trio von Mendelssohn, Quintett von Schumann), ein Concert des Possenreißer- und Nabisch aus Leipzig (Concertin von David), ein Kirchenconcert am Char-freitag (Chöre von Hauptmann, Ariën von Mendelssohn und Handel), eine Soirée der Sängerin Fr. L. Radecke aus Köln (Ariën von Beethoven und Haydn, Lieder von Schumann und Marchesi).

Die kgl. sächsische Hofopernsängerin Frau Blume hat Dresden verlassen und ein Engagement am Berliner Hofoperntheater angenommen.

Joachim concertirt noch immer in Frankreich, kürzlich mit seiner Gattin in Arras, neustens in Marseille.

In Esslingen wurde unter Prof. Chr. Fink's Leitung Mendelssohn's „Eliás“ an zwei Abenden theilwei aufgeführt; am 1. April der erste, am 27. April der zweite Theil.

Von M. H. Schmidt's „Kritisch-didactische Abhandlungen über Gesang und Oper“ ist soeben das nächste Heft erschienen.

Als gestorben wird in München gemeldet: Hofcapellmeister Aiblinger 3. Mai, 88 Jahre alt; als bedenklich erkrankt von Wien: Vicehofcapellmeister Harbeck.

Leipzig. Die dritte Hauptprüfung am Conservatorium der Musik fand am 3. Mai statt und brachte ebenfalls Concertvorträge, nämlich: Concert für Pianoforte von Mozart (C-moll, 1. Satz) — Herr Constantia Sternberg aus Petersberg. Concert für Pianoforte von Beethoven (C-moll, 1. Satz) — Hr. Ludwig Weinstein aus Fritlar. Adagio und Rondo für Violine von Vientensta — Herr Edward Groenevelt aus New-Orleans. Concert für Pianoforte von J. Moscheles (G-moll, 1. Satz) — Frau Sarah Groenevelt aus New-Orleans. 3 Charakterstücke für Violoncell von Popper — Herr Nicbord in Fis-moll von C. Reinecke — Hr. Alfred Richter aus Leipzig. Concert für Violine von Mendelssohn (E-moll, 1. Satz) — Herr Heinrich Meier aus Bremen. Concert für Pianoforte von Fr. Chopin (E-moll, 1. Satz) — Herr Oscar Hennig aus Weidenburg in Schlesien; 3. Band 1. Satz) — Herr Rafael Jossely aus Penth. — Die vierte Prüfung am 3. Mai führte einig Zöglinge als Interpreten von Kammermusik vor. Das Programm lautete wie folgt: Chromatische Phantasie für Clavier von S. Bach — Herr Robert Bonner aus Brighton. Quartett für Streichinstrumente von R. Schumann (Nr. 3, A-dur) — die Herren Heinrich Meyer aus Bremen, Richard Arnold aus Memphis, Emil Stockhausen aus Colmar, Julius Heger aus Basel. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Mendelssohn (C-moll) — Fräulein Ernestine von Fick aus Narva in Russland, Herr Robert Heckmann aus Manheim, Herr Julius Heger aus Basel. «Hommage à Handel» für 3 Pianoforte von J. Moscheles (Op. 93) — Fräulein Alma Björkman aus Upsala, Fräulein Angèle Wehle aus Leipzig. Grosse Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 47, in A, Kreuzer gemindert) von Beethoven — die Herren Charles Hepp aus Birmingham und Robert Heckmann aus Manheim.

— Im Stadttheater wurde am 3. Mai «Die Afrikanerin» zum 50. Mal gegeben !)

Wir werden von Stuttgart aus am Aufnahme folgender Entgegung ersucht und nehmen keinen Anstand, derselben Raum zu geben, überlassen es jedoch unserem Referenten, ob er seine Behauptungen aufrecht erhalten will. D. Red.

Entgegnung.

Eine in Nr. 16 dieser Zeitschrift enthaltene Recension scheint u. A. auch die Claviermethode des Stuttgarter Conservatoriums vor der musikalischen Welt durch die Imputation discreditiren zu wollen, als würden in demselben manche Meisterwerke älterer und neuerer Zeit, zumal jene Bach's oder Schumann's, vernachlässigt. Wenn wir nun auch auf eine Wiedergang des genen fraglichen Artikels nicht einzugehen gewillt sind, so glauben wir demselben doch als Hauptlehrer des Claviers an hiesiger Anstalt die notorische Thatsache entgegenhalten zu müssen, dass bei uns neben den Werken sammtlicher classischer Meister jene von Mendelssohn, Schubert, Schumann, Gade und Heller gepflegt werden, während allerdings auch der virtuosischen Richtung, deren Spitzen wir in Chopin, Henselt und Liszt erkennen, die gebührende Rechnung getragen wird. — Signum Ledert. Dionys Frackner. Wilhelm Speidel.

Was sodann die Leber-Stark'sche Clavierchule anbetrifft, die unserm Unterricht zu Grunde liegt, so stehen wir für die Ansehlichkeit derselben nicht allein in technischer, sondern auch in musikalischer Beziehung mit volkommener Ueberzeugung ein und glauben damit im Sinne jedes unparteiischen Kennerverständigen zu handeln. Dionys Frackner. Wilhelm Speidel.

Briefkasten der Redaction.

Director. Brief angekommen, Composition nicht. — ay — in H. Beschlagnahme wäre uns erwünscht. — C. P. in T. Eben erhalten. Das Buch brauchen wir nicht.

ANZEIGER.

[20] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. Deux Feuilles d'Album pour le Piano. 15 Ngr.
Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. 20 Schottische Volksmelodien für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Heft I. Nr. 1. K. onie Dundee. Nr. 2. Bennock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covener's Tumb. Nr. 4. Lowe will end out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron dress. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o'! Nr. 13. The Yellow Heird Ladies. Nr. 14. A pair mitherless wean. Nr. 15. O Chorus, conso! Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rick o' a Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' aina fuirach.

Op. 54. 12 Französische Volksmelodien für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Four nasser en cœul su ruisseau. Nr. 5. Eh! ma ton lo Lande-rinet! Nr. 6. Air de la route du camp de Grandpre.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un osseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâle tout. Nr. 11. La mermite à mal pied. Nr. 12. Epigone. 'Pai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. Englische, Schottische und Iriländische Volksmelodien für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Heft II. Nr. 5. The Gerb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Collin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Werobam.

Op. 56. 10 Volksmelodien aus Béarn für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pie-poudan truce l'ore nan m'apary d'eyma. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, nan's ey doulai. Nr. 3. Moun cò in b'es en gaye. Nr. 4. Moun diu, quine souffrance. Nr. 5. Lon loung d'aguere eyette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'à bère et qu'à youenne. Nr. 7. Maysie, quene the by. Nr. 8. Jene Marie s'en ey bechade. Nr. 9. Roussaignant, qui cantes. Nr. 10. Cruella, nou'm en bos eyma.

Op. 57. 12 Böhmeische Volksmelodien für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Heft I. Žalo děvče, žalo trůva. Nr. 2. Což se máš má mlá, harká zdá! Nr. 3. Divertimento. 4. Koutelo se, koutelo čerwéno gubýtko. 5. Ať se ždýtky, co máš má biewitka pobylwa. 6. Mě se boláubka. Nr. 7. Pásla panocka páva.

Heft II. Nr. 8. a) Wtom nezem tedečk, b) Kdý sem háš pásla. Nr. 9. Divertimento: a) Kde pak si, má mlá, b) Čj zasa to konjky. c) Chowyete mne, má metičko, d) Tučo, tlučo, o tewče.

[24] Robert Seltz in Leipzig,
Petersstrasse Nr. 16,

empfehl einm geehrten Publicum seine neu gegründete und auf's Beste eingerichtete

Leihanstalt für Musik

zur gefälligen Benutzung. Prospeete über die Anstalt beliebe man gratis von mir zu entnehmen. Das Abonnement kann mit jedem Tage beginnen. Mein Geschäfts-Local bleibt über Mittag geöffnet.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. Mai 1867.

Nr. 21.

II. Jahrgang.

Inhalt: Zur Theorie der Musik (Die Physiker und die Musiker). — Berichte aus Wien (Schluss) und Berlin. — Feuilleton (Miscellen (Die Apotheke). Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Zur Theorie der Musik.

Die Physiker und die Musiker.

S. B. Wie unsern Lesern bekannt, machen sich in Bezug auf die wissenschaftliche Begründung der musikalischen Gesetze und Regeln jetzt vornehmlich zwei divergirende Richtungen bemerklich; dieselben sind in zwei vielgenannten Männern personificirt, deren jeder in seiner Weise als bedeutender Gelehrter gilt. M. Hauptmann und H. Helmholtz. Beider Werke (Hauptmann: »Die Natur der Harmonik und Metrik, Leipzig 1853, — Helmholtz: »Die Lehre von den Tonempfindungen«, Braunschweig 1863) entziehen sich, der Natur des Stoffes gemäss, grösseren Leserkreisen und interessieren nur die Welt der eigentlichen Wissenschaft; doch ist zu bemerken, dass Helmholtz' Werk bereits in einer zweiten Auflage erschienen ist, welches günstiges Geschick dem 10 Jahre älteren Hauptmann'schen Buch noch nicht zu Theil geworden. Den Grund dieser Thatsache sehen wir einfach darin, dass die physiologisch-akustische Betrachtungsweise dem gesammten Gelehrtenkreis näher liegt, als die musikalisch-philosophische. Es ist auch nicht zu leugnen, dass der Versuch, die Gesetze der Musik auf die Schallwellen und das dieselben empfangende Ohr zurückzuführen, plausibler erscheint, als der Versuch, dieselben auf das abstracte Denken zu basiren. Alles Schaffen in Musik beruht schliesslich auf der Stärke des innern Ohrs, der Kraft der Phantasie, vermöge welcher der Tonsetzer oder »Tondichter« (wie man jetzt lieber sagt) eine Welt von Tönen in seinem Innern erstehen lässt und dieselbe durch die Notenschrift fixirt. Dass dabei die ganze geistige und physische Natur des Schaffenden in's Mitleid gezogen wird, ist selbstverständlich, doch ist die Ausbildung jenes innern Ohrs, das seine Anregungen und Ausbildung durch das äussere Ohr empfängt, jedenfalls das erste und wichtigste. Es bleibt nur die Frage übrig, ob die Gesetze, die dem Tonkünstler zur Natur geworden sind, lediglich auf den äussern Eindrücken beruhen, oder ob sie tiefer im Menschen sitzen und eine besondere (rein musikalische)

II.

Denkraft zur Voraussetzung haben. Für jene Ansicht scheint vorzüglich Helmholtz, für diese Hauptmann einzutreten. Hat jene an und für sich festere Anhaltspunkte an der offenkundigen, der Forschung direct zugänglichen Natur, so ist diese dagegen auf das Denkgesetz allein angewiesen und daher von vornherein in ungünstiger Lage. Bei der aber beiden bis auf einen gewissen Grad gemeinschaftlichen Eigenschaft des Abstracten, wird man sich nicht wundern, wenn von Verehrern und Kunst- und Wissenschaftsgenossen der Versuch gemacht wird, die Lehren ihrer Meister zu popularisiren, sie durch Befreiung von der Wucht der Zahlen oder Rechnungen einerseits, und von der Schwierigkeit der Begriffsformeln andererseits Jenen zugänglicher zu machen, die sich von diesen Dingen abgeschreckt fühlen. Auch in dieser Beziehung ist bis jetzt Hauptmann's Buch im Nachtheil geblieben, denn das einzige derartige Unternehmen (L. Köbler »Systematische Lehrmethode«, II. Band, Capitel über Harmonik, 1858) ist ziemlich unglücklich ausgefallen und hat nicht vermocht, Hauptmann verständlicher und populärer zu machen. Dagegen rührt man sich in den Kreisen der Physiker, Akustiker und Physiologen ausserordentlich, um das von Helmholtz urbar gemachte Feld weiter zu bebauen und neue Frucht daraus zu gewinnen. Auch dies ist ganz begreiflich, denn unter den Musikern, die doch Hauptmann's Buch vor allen zu lesen und zu verstehen im Stande sein sollen, finden sich bei weitem weniger wissenschaftlich fähige und vorbereitete Köpfe als unter den Jüngern der positiven oder exacten Wissenschaften. Auch widerstrebt die philosophische Anschauungsweise einer Popularisirung weit mehr als die naturwissenschaftliche.

Als ein neuerlicher Versuch, der Helmholtz'schen Theorie Anhänger und weitem Raum zu schaffen, ist kürzlich ein Büchlein erschienen und uns zur Besprechung eingesandt worden, das uns veranlasst, auf die obigen Fragen nochmals zurückzukommen. Und zwar haben wir es für das Geeignetste gehalten, einem Physiker und einem Musiker zur Aeusserung über die betreffenden Fragen Anlass zu geben. Es folgt demnach zuerst die Recension des

21

erwähnten Büchleins und dann die Replik des Musikers, unter welchem die geehrten Leser sich unsere Wenigkeit selbst vorstellen dürfen.

Ernst Mach, Professor der Physik an der Universität zu Graz, Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie, populär für Musiker dargestellt. Mit 44 Holzschnitten und 2 Tafeln. Graz, Leuschner und Lubensky. 1867.

Besprochen von einem Physiker.

Die vor einigen Jahren von Helmholtz in seiner »Lehre von den Tonempfindungen« veröffentlichte Theorie der Musik ist zwar für die Physiker so überzeugend, wie nur eben eine physikalische Theorie sein kann; bei den Musikern aber hat sie im Allgemeinen eine ungunstige Aufnahme gefunden — ohne Zweifel deshalb, weil denselben die physikalischen Betrachtungen, auf denen sie beruht, meistens ganz fremd sind. Die Musiker haben bisher wenig Veranlassung und Gelegenheit gehabt, sich mit physikalischer Akustik zu beschäftigen, und es fehlt daher jetzt noch sehr an solchen, welche das Werk von Helmholtz überhaupt ordentlich zu verstehen im Stande sind; es lassen sich auch in der That die meisten Einwürfe, die gegen dasselbe erhoben worden sind, auf Missverständnisse und falsche Auffassungen zurückführen. Die Folge dieser Missverständnisse war natürlich die, dass die Musiker meistens nichts von der Theorie wissen wollten; höchstens gaben einige zu, dass Helmholtz mancherlei interessante Experimente beschreibe, andere aber waren so dagegen eingenommen, dass sie das Studium derselben für gefährlich hielten.

Um nun diese Missverständnisse zu beseitigen, hat Mach jetzt eine populäre Darstellung der Fundamentalsätze dieser Theorie gegeben, in der er sich der Sprache der Musiker so viel als möglich anschliesst, die physikalischen Hilfspunkte auf ein Minimum beschränkt und fast jede Rechnung umgeht. Er hofft auf diese Weise die Musiker eher für die physikalische Theorie zu gewinnen, als dies dem Helmholtz'schen Werke selbst gelungen ist, und er hat auch wirklich seine Aufgabe sehr geschickt gelöst: es kann das Buch daher allen denen, welche sich einen Einblick in die genannte Theorie verschaffen wollen, nur empfohlen werden.*)

Nach Darlegung der einfachsten Grundsätze der physikalischen Akustik zeigt Mach, wie man durch gehörige Leitung der Aufmerksamkeit zunächst jeden Accord in seine einzelnen Klänge zerlegen kann, nod wie man bald den einen, bald einen andern Ton vorwiegend zu hören im Stande ist, sodass wie man in ganz analoger Weise auch in jedem einzelnen Klange eines Instruments eine Anzahl von Theiltönen erkennt, Theiltöne, deren Verhältnisse zum Grundton des Klanges fest bestimmt sind und die durch ein einfaches Modell für jeden Klang leicht festgestellt werden können. Es werden dabei mehrere Kunstgriffe angegeben, durch die sich ein Jeder — ohne Anwendung physikalischer Apparate — davon überzeugen kann, dass diese Theiltöne nicht etwa auf einer Täuschung des Gehörs beruhen, sondern objectiv vorhanden sind und factisch bei jedem musikalischen Klange in grösserer oder geringerer Zahl, stärker oder schwächer mitklingen. Die Theiltöne werden nämlich durch blosser Leitung der Aufmerksamkeit zum Bewusstsein gebracht, wegen ihrer objectiven Existenz aber

werden sie auch von dem nicht reflectirenden Ohr empfunden und beeinflussen dann nur den von demselben vernommenen gesammten Klang, sie modificiren demnach, je nach den Intensitätsverhältnissen, in denen sie dem Grundton des Klanges beigemischt sind, die Qualität desselben, d. h. die sogenannte Klangfarbe oder den Timbre. — Alles dies sind Thatsachen physikalischer und physiologischer Natur, die durch solche Experimente sicher bewiesen sind, dass sie von den Musikern durchaus nicht angefochten werden können.

Im folgenden Capitel aber kommt Mach auf ein mehr in's Gebiet der Musik gehöriges Thema, nämlich auf die Verwandtschaft der Klänge: Auch dem musikalisch nicht gebildeten Ohr scheinen Klänge, die keine gemeinschaftlichen Theiltöne haben, einander fremd zu sein, während Klänge mit einem oder mehreren gemeinschaftlichen Theiltönen besser zusammenpassen und daher als verwandte Klänge bezeichnet werden können. Aus der constanten Reihe der Theiltöne ergibt sich mit Hülfe des erwähnten Modells, dass die Verwandtschaft zweier Klänge stets abhängt von ihrem Intervall. Da wir nun in einem Musikstück immer nur Klänge, die zu einander passen, anwenden können, so ist es notwendig, auf den musikalischen Instrumenten Systeme von verwandten Klängen herzustellen, diese Systeme sind die Tonleitern: Mach leistet hier die alten fünfstufigen, ferner die griechischen und modernen siebenstufigen Tonleitern ab, vernachlässigt aber dabei der Einfachheit und Klarheit wegen vorläufig die Unterschiede der reinen und temperirten Stimmung. Jede Tonleiter ist eine Auswahl unter den vielen mit einem Klänge verwandten Klängen, und es ist also nach der Helmholtz'schen Theorie keine einzige Tonleiter ein reines Naturproduct, sie sind vielmehr sämmtlich Erfindungen des menschlichen Geistes; dadurch unterscheidet sich eben die Helmholtz'sche Theorie von denen der ältern Physiker, welche vergeblich versuchten die Tonleitern aus der Theilung einer Saite abzuleiten und als von der Natur unmittelbar gegeben hinzustellen.

Der Grund, aus dem die verwandten Klänge, d. h. also solche mit einem oder mehreren gemeinschaftlichen Theiltönen, gut zusammenpassen, wird in den folgenden Capiteln entwickelt. Zwei Töne, die sich in ihrer Höhe nicht viel unterscheiden, geben das bekannte Phänomen der Schwebungen; hat man aber zwei von ihren Theiltönen begleitete Klänge, so können — such wenn die Grundtöne ziemlich weit von einander entfernt sind, wie z. B. bei zwei um eine Septime auseinanderliegenden Klängen — doch einige ihrer Theiltöne so dicht nebeneinander fallen, dass sie mit einander Schwebungen geben und dadurch den Zusammenklang rau machen. Dass der unangenehme Eindruck der Dissonanzen in der That in den Schwebungen der Theiltöne beruht, erkennt man leicht, wenn man die Aufmerksamkeit auf dieselben lenkt. Ausser den Theiltönen sind aber auch die Combinationstöne zu beachten, doch ist deren Einfluss nicht so gross; Mach giebt auch für diese Töne eine graphische Uebersicht, die das Berechnen derselben erspart. — Wenn nun die beiden zugleich erklingenden Klänge einen oder mehrere Theiltöne gemeinschaftlich haben, so können diese natürlich keine Schwebungen mehr geben; die Rauigkeit im Zusammenklang wird dadurch also entweder ganz aufgehoben, oder doch gemindert: der Zusammenklang wird für das Ohr angenehmer, er wird eine Consonanz. Ein absoluter Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz ist hiernach natürlich nicht vorhanden, es findet vielmehr ein allmählicher Uebergang von den vollkommenen Consonanzen zu den unvollkommenen und von diesen zu den Dissonanzen statt. Vollkommene Consonanzen sind nur die Octave, Duodecime etc.; schon die Klänge, die um eine Quinte von einander entfernt sind, enthalten Theiltöne, die miteinander Schwebungen geben,

*) Noch populärer sind die (ursprünglich für Damen bestimmten) »zwei populäre Vorlesungen über musikalische Akustik« von demselben Verfasser. Ausserdem machen wir noch auf den Vortrag »Ueber die Ursachen der musikalischen Harmonie«, der in den populären Vorlesungen von Helmholtz (Braunschweig 1865) enthalten ist, aufmerksam; derselbe enthält zwar mehr physikalisches Detail, ist aber auch sehr leicht verständlich geschrieben.

noch mehr ist dies bei dem Intervall der Terz etc. der Fall. Wenn daher in der Helmholtz'schen Theorie von einem vollkommenen Wohlklang eines rein gestimmten Dur-Accords die Rede ist, so ist derselbe immer nur relativ, nämlich im Vergleich zu einem unreinen Accord oder zu einer Dissonanz aufzufassen. Die Schwebungen eines rein gestimmten Accords gehen nämlich fast ganz unter in der gesammten Klangmasse, wenigstens viel mehr, als z. B. die eines temperirten, von getragenen Tönen ausgeführten Accords; es geht also den Schwebungen eines reinen Accords ungefähr ebenso, wie den Schwebungen der hohen dicht nebeneinanderliegenden Theiltöne einer Trompete oder überhaupt eines Klangs von scharfer Klangfarbe.

Aber nicht nur beim harmonischen Zusammenklang passen die verwandten Töne besser zusammen, als die nicht verwandten, sondern auch bei der melodischen Aufeinanderfolge sind sie dem Ohr vermöge der sie vermittelnden Theiltöne angenehmer.

Besonders diese beiden Behauptungen der physikalischen Musiktheorie über die Bedeutung der Theiltöne haben den Widerspruch der Musiker hervorgerufen: dass der gute Klang bei der gleichzeitigen Existenz zweier Klänge in der That durch die Uebereinstimmung der Theiltöne, resp. der Combinationstöne bewirkt wird, ist aber eine Thatsache, die eigentlich in's Gebiet der Physik und Physiologie gehört und daher von den Musikern als solchen gar nicht angefochten werden dürfte. Anders ist es bei der Aufeinanderfolge zweier verwandten Klänge, wo die Gegner der physikalischen Theorie nach Hauptmann behaupten, dass das geistige Ohr die Melodie in einem andern Sinne auffasse, nämlich in einem Sinne, von dem die todte, willenlose und unbewegliche Natur nichts weiss. Die Physiker und Naturforscher überhaupt werden aber, bevor sie zur Erklärung einer Thatsache ein geistiges Ohr annehmen, erst reiflich erwägen, ob sie nicht mit dem leblichen Ohr auskommen, und das scheint uns hier doch der Fall zu sein. Fragen wir überhaupt, was ist unter dem geistigen Ohr zu verstehen? Wird es etwa als der musikalisch gebildete Geist aufgefasst, so kann man wohl zugeben, dass derselbe die Klänge noch in andere Beziehungen zu einander bringen kann, aber eben weil die Gesetze der Natur unbeweglich sind, so sind die Beziehungen, welche sie zwischen den verwandten Klängen statuiren, vollständig unanfechtbar, und der Physiker kann wohl verlangen, dass diejenigen, welche noch andere Beziehungen zwischen den Klängen herauszufinden im Stande sind, doch darüber die natürlichen Beziehungen nicht vergessen sollten.

Die Gesetze, die sich hiernach für die Harmoniefolge und Stimmführung ergeben, stimmen auch vollständig mit den schon längst empirisch festgestellten überein. Mach giebt sie in seinem Buche, welches ja nur in das grosse Helmholtz'sche Werk einführen, nicht es ersetzt soll, nur in ihren Hauptpunkten, er zeigt an verschiedenen Beispielen, dass die Accordverbindungen und Harmoniefolgen stets dann dem Ohr angenehm sind, wenn einige Theiltöne des ersten Accords übereinstimmen mit einigen Theiltönen des zweiten. »Theiltöne eines Accords sind natürlicher Weise die Theiltöne der einzelnen Klänge, aus denen der Accord zusammengesetzt ist: es hätte dies wohl zur Vermeidung von Missverständnissen hinzugefügt werden können, da die Musiker immer geneigt sein werden, unter Theiltönen eines Accords nur die Grundtöne der einzelnen Klänge desselben, also nur die in der Notenschrift wirklich angegebenen Töne zu verstehen, nicht aber die zu denselben gehörigen und immer mitklingenden höheren Theiltöne.

Die Untersuchungen des letzten Capitels, nämlich die Besprechung der Unterschiede zwischen der reinen und der temperirten Stimmung, sind natürlich ohne Rechnung nicht durchzuführen, indessen hat Mach auch hier eine graphische Dar-

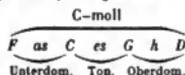
stellung gefunden, welche die Rechnung möglichst vereinfacht, so dass auch der Nicht-Mathematiker die Unterschiede leicht erkennt. Dass die Temperatur ein Uebelstand sei, wird ja von den meisten Musikern zugegeben; sie balten aber, weil sie fast gar keine andere Musik kennen, die Fehler derselben für zu unbedeutend und glauben von denselben ganz abstrahiren zu können, ausserdem halten sie auch die Durchführung der reinen Stimmung für unmöglich. Es wäre daher nicht unpassend gewesen, wenn Mach an dieser Stelle auf die musikalische Wirkung der reinen Stimmung eingegangen wäre. Die Wirkung einer reinen Stimmung ausgeführten Musik ist eine ausserordentlich gute, und die Möglichkeit der Durchführung ist durch das Harmonium von Helmholtz und die Orgel von Perronet Thompson nachgewiesen, das Bedenken wegen der Schwierigkeit der Intonation — man könne nicht immer wissen, ob der höhere oder der tiefere Ton der beiden gleichnamigen gemeint sei — wird erwidert durch die Bezeichnungweise der verschiedenen Töne, wie sie die Gesellschaft der Solfegeisten in England bei ihrer Händel-Ausgabe angewendet hat. Näheres hierüber findet sich in der letzten Beilage der zweiten Ausgabe des Helmholtz'schen Werkes, auf welche wir hiermit verweisen. Die Vorurtheile, die gegen die Einführung einer reinen Stimmung noch verbreitet sind, würden sehr bald verschwinden, wenn die reinestimmten Orgeln und Harmonium mehr verbreitet würden; die grossen musikalischen Unterrichtsanstalten könnten in dieser Beziehung viel thun, wenn sie namentlich zur Begleitung des Gesangs dergleichen Instrumente anwenden wollten.

Die obige Anzeige geht sichtlich dahin, die bisherigen Ansichten der Musiker über die physikalisch-physiologische Theorie von Helmholtz, und namentlich auch über die Stichhaltigkeit einer solchen Grundlage für die Theorie der Musik als unbegründet darzustellen. Dem Verfasser sind sogar positive Aeusserungen nicht entgangen, die wir selbst gelegentlich unserer Besprechung der Vorlesungen des Herrn Appunn in Leipzig [1866 Nr. 15] fallen gelassen haben; er wendet sich gegen die Musiker überhaupt, die er im Allgemeinen für nicht genug vorgebildet erklärt, um die physikalischen Darstellungen von Helmholtz zu verstehen. Man könnte zwar dem Verfasser entgegen, dass wir Musiker ebenso gut das Recht hätten zu bezweifeln, ob die Physiker in sonderlicher Anzahl! Hauptmann's Buch gelesen und verstanden haben; doch wollen wir uns auf derlei unerweisliche Dinge nicht weiter einlassen, sondern nur bemerken, dass wir unsererseits nicht wenig Musiker von vielseitiger Bildung kennen, die das Helmholtz'sche Werk wirklich gelesen haben und der, hauptsächlich nach zu verstehen vollkommen befähigt sind: dass diese aber darin übereinstimmen, die physikalisch-physiologische Theorie von Helmholtz biete das nicht, was sie verspricht und was man in obenbezeichneter Richtung von ihr verlangen müsste.

Wir wollen hier von allen Nebenfragen absehen und blos die Hauptsache in's Auge fassen. Als Hauptsache erscheint uns aber zweierlei: erstlich, dass die Theorie mit der Kunst in vollem Einklang stehe, und zweitens, dass die Theorie in sich selbst consequent sei. Und in diesen beiden Beziehungen haben weder Dr. Mach, noch sein

physikalischer Referent uns eines bessern zu belehren oder zu überzeugen vermocht. Nach wie vor müssen wir zur Lehre Hauptmann's halten, mag man auch dies und jenes an seiner Darstellung aussetzen: denn sie ist mit der Kunst im Einklang und zugleich consequent in sich selbst.

Alle Theorie kann vernünftiger Weise nur das allgemeine Gütliche in ein System bringen. Sie wird ein System von Systemen sein. Wenn wir nun in Helmholtz nach einem System in Bezug auf die Tongeschlechter suchen, die doch die Grundlage von allem übrigen sind, so finden wir keine rechte Klarheit. Er giebt uns statt praktisch im Gebrauch befindlicher Geschlechter uebelhaftere und unbrauchbare, indem er an der Aufstellung von fünf solchen Geschlechtern festhält: »Durgeschlecht, Quartengeschlecht, Septimengeschlecht, Terzengeschlecht (Moll) und Sextengeschlecht. Was soll der Musiker und die speciell musikalische Theorie mit solchen Geschlechtern anfangen? Nur das erste, das Durgeschlecht, entspricht der Praxis; eine Molltonart, wie sie die Musik factisch enthält und wie sie ganz fest, ohne Unterscheidung ungeböriger Töne, sich gestaltet:



ist unter Helmholtz's »Geschlechtern« nicht vorhanden, sie wird erst später durch Einführung des Leittons hergestellt. Doch weniger reichen seine andern drei Geschlechter zur Erklärung eines ungewöhnlicheren Tones aus. Insofern aber diese Geschlechter die alten Kirchentonarten repräsentiren sollen, ist zu bemerken, dass diese, als unvollkommene und in sich selbst ganz inconsequente Versuche einer Tonartbildung, der Theorie nicht mehr gut zum Object dienen können, denn die Theorie hat nur das Richtige und Ausgebildete als organisch zu erweisen, das Unvollkommene und Unfertige aber in Gegensatz dazu zu bringen. Da Helmholtz die Aufstellung jener Geschlechter in der Hauptmann'schen Bezeichnungsort unternimmt, wobei also der mittlere Dreiklang als Tonart, der rechts stehende als Oberdominante, der linksstehende als Unterdominante erscheinen muss, so würden sich, um es in Noten auszudrücken, folgende Tonsysteme ergeben:

Durgeschlecht.	Septimengeschlecht.
Tonika	Unterd. Oberdom.
Quartengeschlecht.	Sextengeschlecht.
Terzengeschlecht.	Sextengeschlecht.

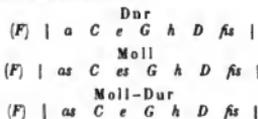
Jeder Musiker wird auf den ersten Blick sagen, dass mit Ausnahme des ersten alle andern Systeme in sich ganz unabgeschlossen und in consequenter Beibehaltung der angegebenen Töne für die Musik unbrauchbar sind, denn selbst die Kirchentonarten vermochten nach Helmholtz' späterem Eingeständniß (wo es sich um die Harmo-

nien handelt) den Kreis der vorgeschriebenen Töne nicht zu behaupten. So ist z. B. die physische Tonart, welche melodisch die Töne *f e g a h c d e* enthält, ausser Stande das *gis* zu entbehren, das doch zum *g* in schreiendem Widerspruch steht. Ebenso wenig vermag die dorische Tonart *d e f g a h c d* ohne ein *cis* auszukommen, und was dergleichen Inconsequenzen mehr sind. Die Einschmuggelung dieser fremden Töne, wie auch in C-moll eines *h*, wo nach dem »Terzengeschlecht« eigentlich *b* der natürliche Ton wäre, kann doch, wenn sie als eine Art von Willkür bezeichnet wird,^{*)} kein System begründen helfen!

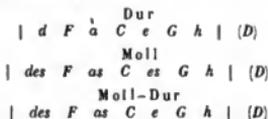
Wie anders stehen dagegen Hauptmann's Systeme im vollen Einklang mit der musikalischen Wahrheit:



Ubergreifend nach oben:



Ubergreifend nach unten:

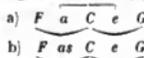


oder bequemer in Noten und Beispielen zu lesen:

Hier hat jeder Ton seine feste Bestimmung, über die kein Zweifel sein kann, jeder ist vollkommen in seinem Rechte. Namentlich ist der tonische Mollaccord eine Harmonie, in die man statt der »natürlichen« grossen Terz nicht erst eine unnatürliche oder künstliche kleine hineinsusetzen

^{*)} Helmholtz t. Ausgabe Seite 439: »Deshalb pflegt man in der neueren (?) Musik überall, wo der Ton *b* in C-moll als Bestandteil des Dominantdreiklangs ... vorkommt, ihn in *A* zu verwandeln.«

braucht, sondern er ist ein Accord so fest wie die andern, kein Mensch zweifelt an seiner Gehörigkeit, wie denn auch unter den Volksliedern (im Gegensatz zu Helmholtz' Behauptung S. 450) die slavischen sich zumeist in Molltonarten bewegen. Mag die Begriffsstellung einer Negation, wie sie Hauptmann dem Mollaccord verleiht (wenn er nicht als Zwischenglied von Durharmonien [a], sondern als entschiedener Gegensatz zu Dur [b] auftritt: *)



als etwas dem Luftwellenspiel der Musik Fernliegendes betrachtet werden, immerhin entspricht sie vollkommen der Thatsache und dem, was das Ohr selbst als logisch und richtig bezeichnet. Würden Helmholtz und seine ausschliesslichen Verehrer für diese unwandelbaren musikalischen Gesetze eine bessere, einfachere (physikalische) Erklärung geben, als die Hauptmann's ist, wir würden dieselbe sofort acceptiren; aber mit der Aufstellung nebelhafter und unsicherer Tongeschlechter scheint uns wenig gewonnen.

Wenn die Grundpfeiler eines Tonsystems so zweifelhaft, künstlich und unsicher sind, so lässt sich annehmen, dass der weitere Ausbau auch nur Unsicherheit bringt. Unsicher und sonderbar müssen aber jedem Musiker die Helmholtz'schen Auslassungen über folgende Punkte erscheinen. Erstlich Alles was sich auf die Moll-Tonleiter und besonders ihren Schritt von der 6. zur 7. Stufe bezieht. Jeder Musiker weiss, dass dieser Schritt nicht zu den Nothwendigkeiten gehört, dass kein Componist gezwungen ist ihn zu machen und die vorhandene Kluft zu überspringen. Er kann sämtliche sieben Stufen der Moll-Tonleiter und der Moll-Dur-Tonleiter gebrauchen, aber warum soll er gerade jenen Sprung machen müssen? Dadurch erledigt sich auch das Bedenken, das Helmholtz S. 467 gegen den Gebrauch der diesen Sprung enthaltenden Tonarten für den homophonen Gesang aufstellt. Wenn der Musiker, um dennoch stufenweise von der fünften Stufe in die sechste, und von der achten in die sechste herunter zu gelangen, einen fremden Ton als Durchgang einschleibt, so hebt dies die eigentliche Formation des Systems nicht auf, denn er kann es auch lassen, während die systemgemässen Töne ihm für Melodie wie Harmonie ganz unentbehrlich sind. — Wenn ferner Helmholtz die Moll-Tonart dahin charakterisirt (S. 463), sie passe für den Ausdruck des Unheimlichen, des Wüsten, Rathselhaften oder Mystischen, des Rohen, der künstlerischen Schönheit Widerstrebenden, so müssen wir im Namen aller Meister und aller Meisterwerke, die in Moll stehen, gegen solche Beschaffenheit von den ihnen gewählten Mitteln entschieden protestiren, wie überhaupt

*) Auf dieser Unterscheidung beruht auch Hauptmann's verchiedene Benennung des Mollaccords mit kleinen oder grossen Buchstaben für Grundton und Quinte, die Helmholtz nicht mit aufgenommen hat, und wodurch er auch zeigt, dass er Hauptmann nicht ganz verstanden hat.

gegen die Behauptung (S. 462), das Moll-System sei weniger vollkommen consequent als das Dur-System. Das «künstlerische Gefühl der Tonsetzer», das Helmholtz ebenda in einer historischen Bemerkung anruft, hat sich auch nie für jene Unterordnung ausgesprochen, sonst würden nicht so zahllose Compositionen in Moll geschrieben worden sein. Der Dur-Schluss in Moll-Stücken (oder der Schluss ohne Terz) hat einen andern Grund, und zwar entweder den des Herkömmlichen, oder einen ästhetischen, oder (in Kirchenstücken) einen religiösen — musikalisch ist gegen den Moll-Schluss gar nichts einzuwenden, und schon Bach schliesst eine grosse Anzahl von Stücken (auch von Fugen!) in Moll. *)

Soweit das, was über die Harmonie und deren Systeme zu sagen wäre. Man braucht aber nicht einmal die Harmonie, um zu begreifen, dass der, scheinbar sich annähernden, Theorie der «verwandten Klänge ein Bein gestellt wird, so bald man sich von der ausgesprochenen Harmonie losmacht und sich auf das Gebiet der Melodie begiebt. Und hier zeigt sich die mangelnde Consequenz der physikalischen Begründung, sie muss sofort ihr Princip der «Verwandtschaft der Klänge als unzulänglich aufgeben und auf Hauptmann's Anschauungsweise eingehen. Wenn die Akustik für die Begründung der melodischen Schritte C D E keine andere Erklärung hat, als dass man ein stummes G dazwischen denken muss (Helmholtz S. 447 u. a. O.), so verlässt sie den realen Boden des wirklich Gehörten und begiebt sich auf das Gebiet des von den Physikern über die Achsel angesehenen «geistigen Ohres», auf den Hauptmann eigenen Grund und Boden, den sie consequenter Weise vermeiden müsste.

Wir schliessen mit der Bemerkung, dass alle obigen Bedenken gegen Helmholtz' Buch als «Grundlage für die Theorie der Musik» uns nicht blind machen gegen die unanfechtbaren und neuen Aufklärungen, die uns das Buch sonst giebt. Wir erinnern aber daran, dass Hauptmann's Werk für Helmholtz unentbehrlich war, und dass das Richtige, was Helmholtz über die Harmonieverbindungen sagt, seiner Bekanntheit mit Hauptmann's Buch zu verdanken ist, während das Unrichtige sich allemal dort findet, wo er es entbehren oder widerlegen zu können glaubt.

Berichte.

Wien. (Schluss.) Mit dem zweiten ausserordentlichen Musikverein's-Concert, welches am Chardienstag Abends im grossen Redoutensaal stattfand, hat die Concertation einen würdigen Abschluss gefunden. Das Credo der H-moll-Messe von S. Bach, insbesondere das *Incrucatus, Crucifixus und Confiteor* machte auf die Zuhörer einen unbeschreiblichen Eindruck; das *Benedictus*, von Herrn

*) Die Ansicht Hauptmann's, die Alten hätten deshalb ohne Terz geschlossen, weil beim Mangel der Septime keine Stimme dahin führe, welche Ansicht Helmholtz S. 452-53 berührt, mochten wir dahin modificiren: wenn, wie bei den Schlüssen gewöhnlich, die Oberstimme von der zweiten Stufe in die erste herabklingt, eine zweite Stimme aber den Leiton aufwärts in die Octave führt, eine dritte Stimme die Octave der Dominante liessen lässt, und der Bass vom Grundton der Dominante in den der Tonika springt, so fehlt allerdings im vierstimmigen Satz die Stimme, die in die Terz führen könnte, im mehr als vierstimmigen Satz fällt aber dieser Grund weg.

Walter sehr schön gesungen, und das darauf folgende *Humana* waren ebenfalls von tiefer Wirkung, und der Wunsch, bei nächster Gelegenheit die ganze Messe zu hören, sprach sich allenthalben aus. Die Ausführung der erwähnten Bruchstücke unter Herbeck's Leitung liess, namentlich was die Chöre anbelangt, nichts zu wünschen übrig. Das Violoncello im Besonderen spielte Herbeck selbst mit vielem Andrang, ein Clavier folgte der Beckungsdie Nitebhom. Den zweiten Theil des Concerts bildete als scheidender Gegensatz zu dem vorhergehenden Beethoven's Christus am Oelberg, ein Werk, das sich hierorts keine besonders Beliebtheit erfreut, aber diesmal Dank der vortheilhaften Aufführung, namentlich auch der Solopartien durch Frau Pessy-Cornet und Herrn Walter, mit grossem Interesse angehört wurde.

Von bedeutenden Concerten, welche dem eben erwähnten Gesellschaftsconcert unmittelbar vorangingen, sind noch zu erwähnen jenes des Herrn Johannes Brahms, das Abschiedsconcert des Fr. Murka, das zweite Concert der Zöglinge des Conservatoriums und jenes der Tonkunstlergesellschaft Haydn.

Brahms' zweites Concert fällt wohlgleich noch glänzender aus als sein erstes. Er spielte die Phantasie von Schumann (Op. 15) und desselben Tocatta (Op. 7), zwei Capricen von Sceratti, die Tocatta von S. Bach in F-dur, die Sonata Op. 109 von Beethoven, ein noch angedrücktes *Adagio* und *Allergro* von Fr. Schubert und eis Zugabe das *Scherzo* aus dessen Octett; alle diese Stücke, von welchen besonders die beiden Tocatta und die Beethoven'sche Sonate ansprechen, mit erstausnahmtlicher Fertigkeit und hohem künstlerischen Verstandnis. Von eigenen Compositionen brachte der Concertgeber zwei Vocalquartette: «An die Heimat» und «Wechselied zum Tanz» zu Gehör, letzteres ein emnthigter Gesang zweier Peere, der sich eigenem Beifalle erfreute. — Die läutenstige Primadonna des Hofopertheaters, Fr. Murka, veranstaltete vor ihrer Abreise von Wien ein ungemein zahlreich besuchtes Abschiedsconcert mit kanterbeimem Programm von Liedern, Arien, Buffaduetten der Italienischen Sängcr u. s. w. — In dem zweiten Concert der Zöglinge des Conservatoriums hörten wir eine neue Symphonie (in B) von Volkman, für die philharmonische Gesellschaft in Moskau componirt. Die vierstellige Composition ist eine ganz tüchtige Arbeit, zu welcher mitunter russische Volkswesen das Thema abgeben haben; namentlich ist das *Allergro* anmuthig erfunden und durchgeführt, im Ganzen genommen aber steht diese Symphonie nicht auf gleicher Höhe mit der andern Symphonie dieses Todtchirers. Die Egmont-Ouverture, die Frollo-Phantasie von Fr. Schubert in der Orchesteranlage, die Bearbeitung des Dr. Sonnenshner und des Weber'schen Concertstückes in Es bildeten die übrigen Programstücke. — Die Gesellschaft Haydn brachte die Jahresfesten zu Gehör. Die Sollen sangen Frau Dustmann und die Herren Walter und Hrabek. Die Ausführung bot nichts Ungewöhnliches.

Das zu wiederholten Malen in Aussicht gestellte, sodann wieder abgegangne Hofconcert bot am 11. April und zwar in den Räumen des festlich geschmückten Redoutensaal — vor dem demnächst gedachten hoffnungsvollen unter Herbeck's Leitung stattgefunden. Das Programm enthielt folgende Musikstücke: Ouverture zu Wilhelm Tell; der Wanderer, gesungen von Rokitanaky; Jentschere-Marsch aus dem «Hänen von Athas»; Lieder von Schubert und Schumann, gesungen von Walter; Clavierstücke, gespielt von Willmers; Aufforderung zum Tanz, von Berlioz orchestriert; Loreley-Chor, gesungen von Mitgliedern des Männergesangsvereins; Bolero aus der Sicilianischen Vesper, vorgetragen von Fr. Artid; Terzett aus Verdi's «Lombardi», ausgeführt von Frau Dustmann und den Herren Walter und Tanzer; «Idyllen», Duo für Flöte und Horn von Fr. Doppler und eis Schlussnummer «Deutsche Tänze» von Fr. Schubert, instrumentirt von Schumann. Das Concert begann um 9 Uhr und währte bis 11 Uhr. Im Hofopertheater bestanden die italienische Oper mit deutscher Oper und Ballet. Die *Italiana in Algeri* gielt ebenso wie im vorigen Jahr. Als neu soll die Opera buffa *Crispino e Comary* zur Aufführung gelangen; für die deutsche Oper wird der Wasserträger vorbereitet. — Die Eröffnung des neuen Opernhauses im nächsten Jahr wird nicht ohne durchgreifende Veränderungen im Opernpersonale und in der Administration vor sich gehen.

Berlin. A. W. Das am 11. März vom Stern'schen Gesangsverein in zur Vorber der Beurlaubungs des Königs veranstaltete Concert erhielt durch Vorführung zweier neuer Werke von Fr. Fr. die Kiel besondere Bedeutung. Das erste derselben, ein *Tadum*, lässt, wie alle grösseren Arbeiten des genannten Componisten, den gedeutigen Musiker erkennen, dem eis heiliger Ernst mit seiner Kunst ist und dem reiches Wissen und Können zu Gebote steht. Dennoch aber ist eis den Stempel der Gelegenheitsarbeit und varriert sich nicht so intensiv in den Sinnen, wie die besten, hinter welcher eis in jeder Beziehung weit zurücksteht. Wenigleich ich Kiel nicht für einen Begleiter in der Art Mozert's oder Beethoven's, auch nicht für ein viel-

seitiges und eigenertiges Talent wie Mendelssohn halte, so erschräben mir doch zwei Stücke in dieser Messe, das *Incarnatu* und das *Sacatu* so geart, dass keiner der Gemeanten eis verlegen würde. In diesen Sätzen decken sich vollkommene Schönheit der Idee und der Ausführung. Sieben auch die übrigen Nummern des Werks hinter den angeführten zurück, so sind sie doch meist von grosser Bedeutung, und das *Agmu* arbt sich bei den von Soloperson und dem Chor gesungenen Worten «*doma nobis paratu*» noch einmal fast zu der im *Incarnatu* erreichten Höhe empor. Am wenigsten behagen mir die Fugen; bei aller in denselben enthaltenen Kunstfertigkeit entbehren sie doch der ihmelischen Bedeutung und des schwingvollen Flusses. Während die Solo- und namentlich die Choralisten Treits hinter der Focella sehr wirksam sind, scheint mir die Behandlung des Orchesters in manchen Stücken nicht auf der Höhe unserer Zeit zu stehen. Die Ausführung war eine musterhafte und verdient daher in jeder Beziehung denwack Anerkennung.

Ein weniger gunstiges Resultat lieferte dies von Herrn August Reissmann's veranstaltete Concert, in welchem dretliche grossentheils eigene Compositionen zu Gehör brachte. Semtheliche Werken fehlt eis einerseits ein prägnanter Erfindung, andererseits an formeller Abrundung. Ich will damit nicht sagen, dass Formlosigkeit ihnen vorzuwerfen sei, aber die vorhandene Form befriedigt den Hörer nicht, eis ist unvollkommen und darum unwirksam. In der Einleitung zu einer Concertouvertüre und in einem Chorwerk «Müdigkeit und die Blüthenzeit» regt der Componist, dass auch Gelingen eis Schaffen kroyen kann, im *Allergro* der Ouverture jedoch, und namentlich in einer dramatischen Scene «Drusus Tod hall das Wollen und das Vollbringen allzu ungleiches Schritt, um künstlerisch befriedigen zu können. Die Vermengung des Recitativo und die ausserliche Verbindung der verschiedenen Tonsätze geben diesen Werken eine gewisse Haltlosigkeit, welcher durch irrationelle Harmonik allbedrück nicht eben aufgehoben wird. Im Allgemeinen fehlt Reissmann die gute Facter. Grosse Ideen vermögen er durch die Facter verwerthet zu werden. Kleine Ideen, selbst die kleinsten, gelangen mit Hilfe derselben im künstlerischen Gebilde zu verhältnissmässig grosser Bedeutung.

Die Scholz'schen Abonnement-Concerte, welche für den nächsten Winter, durch Kammermusikbeide vermehrt, wiederum in Aussicht stehen, schlossen am 1. d. Besonderen Interesse erregten zwei Extracts und ein Hirtenthor aus «Rosamunde» von Schubert. Das Programm bestand im Uebrigen aus einer Ouverture zu «Wallenstein's Lager» von Schottmann, Mozari's Clavierconcert in D-dur und zwei Romanzen von Schumann. Den Beschluss machte die trefflich ausgeführte Bdar-Symphonie desselben Meisters.

Die Symphonie-Solören der Kgl. Capelle brachten wieder einmal Beethoven's sepielt mit der Monatsbesetzung, die ganze Egmontmusik und Cherubini's Absceerang-Ouverture.

Unter den Concertgebern zeichneten sich drei Damen vorthelhaft aus: Frau Madeleine Johnson-Graver, eine mit menschlicher Kraft und bedeutender Technik begabte Pianistin; gut musikalisch, nur mitunter etwas angestumt im Spiel Frau Sophie Meier, gleichfalls Clavierpielerin, deren angenehmer Anschlag, verbunden mit musikalischer Correctheit und grosser Fertigkeit, viel Anerkennung fand. Endlich die Violinistin Fr. Fr. von der ich das Andante und Finale des Mendelssohn'schen Violoncello's so vorthellich hörte, wie nicht von vielen ihrer mässlichen Collegen. Ihr merkiger Ton und die Ruhe, mit der sie grosse Schwierigkeiten überwindet, sind nicht minder erfreulich, eis die Incongruität und der acht musikalische Sinn, welches ihrem Vortrag eigen.

Die Fröung'sconcerte unserer beiden grossen Musikinstitute: der neuen Academie der Tonkunstler und des Conservatoriums der Musik lieferten auch in diesem Jahr sehr gute Resultate und führten manches viel versprechende Talent in die Öffentlichkeit ein.

In der Oper machten zwei Italiener, Signor Bottera und Signora Pizzi, Fiasko. Ersterer ist ein mitleidssügger, gar nicht komischer Buffo; Letztere eine Deme, die man kaum in einem Cafe chantant gönnter würde. Nach Jahresfrist kem auch endlich «Don Juan» einmal zur Aufführung, leider nur mit einer extemporirten Zerline, die ihre Partien kaum halb konnte. Auf ein paar Tage wäre eis wahrlich nicht angekommen, nachdem wir ein Jahr gewartet hätten. Aber hier besteht eis in solchen Fällen: Der Bion' (aus) Fr. W. Harriert-Wipparn ist freilich zu so hoher Künstlerschaft herangereift, dass ihre Donna Anna eis eine ganz ausserordentliche Leistung bezeichnet zu werden verdient. Um so mehr hätte man Anstand nehmen müssen, neben ihr und der sehrigen Mitwirkenden künstlerische Productionen eine ganz unferlige Zerline zu stellen, der schuldigen Achtung vor Mozart ger nicht zu gedenken. Die Novität für diesen und das vorige Jahr wird, wie ich here, «Don Bucephalo» von Cagnoni sein, in welcher Oper eben erwählter Signor Bottera mehrere Instru-

Das Osterfest begeisterte natürlich wiederum mehrere Institute, den unvermeidlichen »Tod Jesu« aufzuführen, unter diesen auch die Singacademie, welche jedoch die Bach'sche Matthäuspassion einige Tage früher zur Gehör brachte.

Feuilleton.

Miscell.

Die Apotheke.

Reichardt schliesst seinen Bericht über den Verkehr, den er als Student in Leipzig mit Corona Schröter hatte, mit den Worten: »-

Reichardt's Liebe zur schönen Corona in einer Operette zu verewigen, mechte sich der damalige Magister und nachherige Professor Engel den Spass, ein Stück zu schreiben, in welchem er eine schöne, reine Corona und einen Liebhaber nach Reichardt geschildert darstellte. Die Apotheose oder etwas ähnliches heiss das Ding, welches in spätern Jahren diesem zufällig in Berlin zu Gesicht kam. Nur schade für den Poeten, dass seine Poesie eine noch kürzere Ewigkeit hatte, als das Verhältniss Reichardt's zu Corona.

Hier ist sicherlich ein Schreib- oder Druckfehler anzunehmen, denn gemeint ist, wie Hitzel mir bemerkt, Engel's Apotheke.**) In dem vom 10. Nov. 1774 datirten Zeugniss an den Kupferstecher Bauer nimmt Engel diesen zum Zeugen, dass er diese Arbeit aus blosser Gefälligkeit gelungen und beendet habe.

Ein Tonkünstler, der zu sehr sein Freund ist, als dass er nicht jede Sache, die er ernstlich verlangt, von mir erhalten könnte, bat mich um eine Oper, worin nicht der selbe Ton, sondern zur Abwechslung der eigentlich komische herrsche. Ihn zu gefellen fin ich an und nahm die erste beste Idee, die mir einfiel. Mein Freund wurde krank und konnte lange Zeit an keine Composition denken. Er hatte aber die ersten Arien, so wie sie fertig geworden waren, einem jungen Tonkünstler von viel versprechendem Genie übergeben, der sie sogleich in Musik setzte; und ich schrieb hernach weiter, damit dieser nicht umsonst gearbeitet haben möchte.

Der Freund, dem Engel nichts abschlagen mochte, war Hiller, der junge Componist, dem zu Gefallen er die Oper beendigte, Chr. Goll. Neefke, der damals, wie er selbst erzählt, ein Schüler und Genosse Hiller's unter seiner Aufsicht diese Oper componirte, dem (den 1773 erschienenen Clavierauszug er ihm als den ersten öffentlichen Versuch seiner harmonischen Muse, welche bisher das Glück der Hiller'schen Erziehung genossen habe, mit den dankbarsten Gesinnungen widmete.

In dieser Operette heisst nun die Geliebte Corona oder Krönchen, der Geliebte, ein junger Advocat, Reiger, was so Reichardt erinnert, der in Leipzig Student der Jurisprudenz war. Im Gange des Stücks, in den Verhältnissen und Charakteren der Personen hat jetzt nichts zu finden, was eine bestimmte Beziehung, wie die von Reichardt angedeutete, erkennen liesse. Nennentlich fällt es schwer zu glauben, dass Corona Schröter, wie man sie sich nach den überschwänglichen Aeusserungen Goethe's und Reichardt's vorstellen muss, als Spass zu diesem Krönchen gesehen habe; zumal da Engel, der mit Goethe und Corona Miene von Bernheim und Diderichs Heusavater auführte,†) in dem Kreise heimisch war, in welchem Corona Schröter so hoch gestellt wurde.

Reichardt verliess Leipzig am die Ostermesse 1772. Er wäre wanderbar, wenn er, der mit Engel bekannt war, mit Neefke bei Hiller aus- und ging,††) von der Operette, deren Dedication am 1. Januar 1772 unterzeichnet ist, nichts erfahren hätte. Er erwähnt sie auch in den 1774 erschienenen Briefen eines aufmerksamen Reisenden, wo es von Engel heisst: †††)

»Jeder, der ihn zum erstenmal sahe, redete ihn mit völligem Vertrauen und warmer Freundschaft an, denn niemand zweifelte daran, dass der Verfasser eines solchen feinen und edlen Stücks nicht auch selbst der Mann von besten Herzen, vom wärmsten Gefühl sein müsste; und niemand fand sich darin betrogen. Er musste aber versprechen, und versprach es gern, da es ohnedem schon sein eigener Vorsatz war, keine Farce mehr zu schreiben, die weit neuer seinem Genie und edlen Charakter sieh. Wie gerne

*) Schütterer, J. F. Reichardt I S. 111.

**) Gedruckt im Lyrischen Theater der Deutschen (Leipzig 1782) I, 4.

***) Allg. Mus. Ztg. I S. 359 f.

†) v. Biedermann, Goethe und Leipzig. II S. 61.

††) Allg. Mus. Ztg. I S. 359, vgl. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden. I S. 135.

†††) I S. 143.

hätte nicht jeder lieber den Pendant zum dankbaren Sohne statt der Apotheke gehabt.

Später richtete er bekanntlich seine Schrift über die musikalische Meiserei (Berlin 1789) an Reichardt.

Auch Corona Schröter scheint ziemlich zu gleicher Zeit mit Reichardt Leipzig verlassen zu haben. Am 3. Mai 1778 trat sie mit ihren beiden Brüdern, dem Clavier- und Violinspieler, in London als Sängerin in einem Concert auf, dem es am 13. Febr. 1778 und wieder am 10. Mai 1774;*) im März 1776 fand Goethe sie wieder in Leipzig.

Bonn.

Otto John.

Kurze Nachrichten.

In Berlin feierte kürzlich das Institut der »Symphonie-Societäten« 23jähriges Jubiläum, bei welcher Gelegenheit Herr Capellmeister Teubert durch den Hof verschiedene Auszeichnungen erhielt.

Der bekannte Pianist Herr Treiber aus Graz ist selbst Theater-Capellmeister geworden.

Rich. Wagner's »Lohengrin« geht demnächst in München neu in Scene, Wagner selbst und Bulow leiten die Proben.

Von den in J. Rieter-Biedermann'schen Verlag erscheinenden Handel'schen Werken (Chorstimmen und Clavierauszüge im Einklang mit der Ausgabe der deutschen Handel-Gesellschaft) werden soeben die Clavierauszüge von »Judas Macchabäus« und »Israel in Aegypten« versendet. Dieselben sind vorzüglich angestrichelt durch sehr schönen Druck und schönes Papier und verhältnissmässig höchst billig: sie kosten à 2fl. Ngr. netto.

In Brüssel hat C. Maquardt ist soeben der Prospect eines folgendermassen betiteltten Werkes erschienen: »La musique aux Pays-Bas avant le XIX. siècle. Documents inédits et annotés . . . par Edmond Van der Straeten. Tome premier.«

Ueber das Wiener Kunsthiist »Aesthetische Rundschau« brachten wir kürzlich ein »Eingessand«, in welchem von »samhaftesten Schriftstellers« die Rede war. Ein nennlich aus zugemeinert Prospect nennt sie solche »samhaftesten« A. v. Adelsberg, Prof. Philipp, Kahlé, Linder, Ledwina, G. Hubner, Luise Otto.

Leipzig. Die fünfte Hauptprüfung am Conservatorium der Musik (7. Mal) brachte im ersten Theil abermals Kammermusikvorträge, und zwar: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Adolph Henselt (1. 2. und 4. Satz) (die Herren Charles Davison aus Manchester, Richard Arnold aus Memphis, Richard Lortieberg aus Eisenberg). Variationen für Pianoforte und Violoncell von Mendelssohn (Fr. Marie Heynow aus Leipzig, Herr Jul. Heger aus Basel). Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Beethoven (Op. 70, E-dur, 4. und 3. Satz) (die Herren Heinrich Gelber aus Steinau, Arnold, Lortieberg). Improptiu für zwei Pianoforte über ein Motiv aus Schumann's Manfred von C. Reinecke (Herr Alfred Richter und Fr. Liddy Richter aus Leipzig). — Im zweiten Theil aber wurden die Compositionen von Zingales aufgeführt, und zwar: Quartett für Streichinstrumente von Herrn Eduard Groeneveld aus Neu-Oriens. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Herrn Charles Hepp aus Birmingham (Allegro, Andante, Scherzo). Quintett für Streichinstrumente von Herrn Johan Svendsen aus Christiania (Allegro, Andante con Variation, Finale).

— Im Sitztheater gastirte Frau Roske — Land als Valentine (Hogonellen); in der nächsten Zeit soll Herr Niemann aus Berlin auftreten, und zwar auch als Tannhäuser, welche Oper hier ziemlich lange nicht gegeben worden ist.

— Dem Vernehmen nach hat Herr v. Bernath die ihm angetragene Stelle als Capellmeister der philharmonischen Concerne, s. w. in Hamburg wirklich angenommen. Dadurch werden demnach unsere Musikgesellschaften »Kantore«, »Singacademie« und »Littellan-Orchester-Verein« führerlos. Es wäre zu wünschen, dass für diese Institute ein Mann von tüchtigen Directionstalenten und reiner Kunstgeseinnung gewonnen würde.

Briefkasten der Redaction.

P. in T., M. in B., D. in B., v. B. in P. Die Zeitung wird hier regelmässig am Mittwoch ausgegeben und versandt. Wir haben über die Ursache der Verweilung Nachforschungen angestellt und hoffen, dass die getroffenen Anordnungen ausreichen. Im Wiederholungsfall bitten wir um Zusendung der gestempelten Scheine, oder, wenn die Zeitung ganz ausgeblieben, um Angabe der fehlenden Nummer.

*) Mittheilung von Pöhl.

ANZEIGER.

[83] Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Abert, J. J., *Folka aus der Oper Astorga.* Orchesterstimmen 4 —

Beethoven, L. v., *Overturen f. des Pianofoorte, arrangirt von E. Pauer.* Neue Ausgabe. *Elegant brochirt.* u. —
— *Sonate für Pianofoorte und Horn.* Die Horn-Partie für das Violoncell übertragen von Fr. Grützschacher. u. — 18

Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianofoorte bearbeitet und herausgegeben von Ferd. David. — 25
Nr. 3. *Pezoppa, Sonate* — 22
— 4. *Vivaldi, Sonate* — 22 1/2
— 10. *J. S. Bach, Sonate* C-moll 4 1/2

Franz, Rob., 6 *Lieder* von Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofoorte. Op. 20 — 85
Nr. 1. *Frühlingsfeier.* Das ist des Frühlings traurige Lust!
— 2. *Es regt in's Meer der Runenlein.*
— 3. *Das Meer erstrahlt im Sonnenschein.*
— 4. *Wend' ich in dem Wald des Abends.*
— 5. *Mir heißt das Beste.* Ein jeder hat zu diesem Feste.
— 6. *Altes Lied.* Du bist gestorben und weisst es nicht.

Händel, G. F., *Concerte für Orgel und Pianofoorte für das Pianofoorte* in 4 Hdn. bearbeitet von G. A. Thomas. Nr. 4. G-moll 4 —

Haydn, J., *Symphonien für Orchester.*
Nr. 18. G-dur. Partitur 4 10
— 18. G-dur. Stimmen 8 —
— 14. D-dur. Partitur 4 10
— 14. D-dur. Stimmen 8 —

Möller, Stephen, *Préludes pour Piano composés pour Mlle. Lili.* Op. 119. Cab. 4 und 8 4 —

Kranke, Anton, *Erwei instructive Sonaten für das Pianofoorte* zu 4 Händen Op. 18. Nr. 4 und 9 — 30

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, *3 Fugues à quatre voix pour le Piano.* Op. 7. Nouvelle Edition — 5

Mozart, W. A., *Symphonien, für das Pflc. eingerichtet.*
Nr. 14. C-dur 4 —
— 11. B-dur 4 —
— 12. G-dur 4 1/2

Wittmann, Rob., *Quadrille für das Pianofoorte über Motive aus der Oper Astorga* von J. J. Abert. — 10
— *Quadrille* do. do. Orchesterstimmen 4 15

Wolf, Gust., *Die Mühle.* (The Mill.) Gedicht für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianofoorte — 17 1/2
— *Tarantelle pour le Piano.* — 17 1/2

[83] In meinem Verlage erscheint demnächst:

SALAMIS
Siegesgesang der Griechen
von Hermann Lingg
für
Männerchor und Orchester
compoint
von
Friedr. Gernshelm.
Op. 10.
Partitur 4 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen 4 — 25 —
Chorstimmen einzeln 8 — — 2 1/2 —
Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[84] Basel. Musikschule.
Die Gemmeinnutze Gesellschaft in Basel hat die Errichtung einer Musikschule beschlossen, für welche folgende Lehrerteile angeschrieben werden:
1) **Director und erster Clavierlehrer.** Jahresbesoldung Fr. 2500. bis Fr. 3000. (250—300 Thlr.) gegen Verpflichtung zu 30 bis 35 wöchentlichen Stunden in Clavierspiel, Embespiel, allgemeine Theorie und Geschichte der Musik, sowie zur Direction und Befähigung der ganzen Anstalt.
Requisit: Vorzügliches Clavierspiel, allgemeine musk. Bildung und Erfahrung im Lehrfach (nach Logier'schem System).
2) **Gesanglehrer.** Jahresbesoldung Fr. 3500. gegen Verpflichtung zu 25 wöchentlichen Stunden im Einzel- und Chorgesang.
Requisit: Gründliche Kenntnis der Stimmleitung und Gesangskunst und Erfahrung im Gesangsunterricht (ferner die Fähigkeit zum Clavierunterricht auf unterer Stufe für den Fall, dass in der ersten Zeit der Gesangunterricht obige Stundenzahl nicht erreichte).
Anmeldungen (mit kurzen Notizen über Bildungsgang, hiesige Thätigkeit, über Referenzen) sind bis **15. Juni** zu richten an den Vorsteher der Commission zur Errichtung einer Musikschule
Herrn J. J. Schäublin (Waisenhaus) Basel.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.
Wilhelm Taubert,
SONATE
für
Pianofoorte und Violoncell oder Violine
Op. 150.
Für Violoncell Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.
Für Violine 2 — 15 —

[86] Eine Anzahl werthvoller Chor- und Orchesterstimmen zu Oratorien, Sinfonien und Overturen wünsche ich zu verkaufen und bin bereit auf portofreie Anfragen das Verzeichniss zuzusenden.
Hamburg. G. D. Otten.

[87] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
W. A. Mozart, von Otto Jahn (Biographie).
Zweite durchaus umgearbeitete Auflage in 2 Theilen. Erster Theil, mit drei Bildnissen und vier Facsimiles, gr. 8. geh. n. 4 Thlr. 30 Ngr. Elegant gebunden u. 3 Thlr. 5 Ngr.
Das Werk erscheint in dieser neuen Auflage von Grund aus erneuert. Vollkommene Anordnung und Gruppierung erleichtern den Ueberblick; die zahlreichen Anmerkungen sind größtentheils in dem Text eingearbeitet, Einiges daraus, was weniger wichtig schien, ist ausgeschieden worden; dagegen sind Bereicherungen und Berichtigungen hinzugekommen, durch Benützung neuen Materials, namentlich des vollständig vorliegenden Mozartschen Nachlasses. Das Ganze hat sich in dieser neuen Gestalt auf zwei starke Bände beschränken lassen, deren zweiter im Spätsommer dieses Jahres erscheinen soll. Das wichtige und interessante Buch ist durch die Ueberarbeitung noch bequemer zum Genusse geworden, und der vermehrte Preisansatz, welcher 10 Thaler im Ganzen nicht übersteigen soll, erleichtert die Anschaffung in noch weiteren Kreisen.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. Mai 1867.

Nr. 22.

II. Jahrgang.

Inhalt: Einige theoretische und ästhetische Bemerkungen über Melodie. — Recensionen (Neue Lieder). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke (Lieder für gemischten Chor. Frauen-Chöre). — Bericht aus Dresden. — Feuilleton (Miscellen [Die Handlung des Ballets: »Die Geschöpfe des Prometheus«]. Kurze Nachrichten) — Anzeiger.

Einige theoretische und ästhetische Bemerkungen über Melodie.

S. B. Man begegnet bei Dilettanten und schwachen Musikern nicht selten so sonderbaren, unaufgeklärten Begriffen von Melodie, dass es vielleicht nicht unnütz ist, auch einmal auf dem Weg der musikalischen Zeitungspressen einen aufhellenden Beitrag zu liefern. Zwar könnten wir es uns bequemer machen, und den betreffenden Artikel aus A. v. Dommer's Lexikon hier abdrucken; da sich derselbe aber seiner streng didaktischen Haltung wegen dazu nicht besonders eignet, und die Hinweisung allein nicht viel helfen würde, weil dann doch nur Jene den Artikel lesen würden, die das Dommer'sche Lexikon besitzen oder denen es zugänglich ist, so ziehen wir es vor, einige selbständige Bemerkungen über den Gegenstand hier mitzutheilen, die vielleicht geeignet sind, Anregung zu Besserem und Vollständigerem zu geben.

Während Rhythmus und Harmonie musikalische Elemente sind, die eine gewisse Selbständigkeit besitzen — insofern nämlich der Rhythmus von allen andern Elementen abgezogen nicht nur gedacht werden kann, sondern factisch isolirt auf Schlag-Instrumenten und in einzelnen Stellen der Tonwerke mit Wirkung angewendet wird; und ebenso die Harmonie ohne Melodie schon ihre besondere Wirkung thut, dazu eigentlich blos des ordnenden Metrums bedürftig — hat dagegen die Melodie solche Selbständigkeit nicht aufzuweisen, sie kann ohne Rhythmus und Harmonie (wenn auch letztere unausgesprochen bleibt) nicht musikalisch wirken, und bleibt also zu beiden in einem vielfach bedingten Abhängigkeitsverhältniss. Sie ist, ästhetisch und historisch betrachtet, die Blüthe, die aus Zweig und Stamm herauswächst, diese also zur Voraussetzung hat, während Stamm und Zweig ohne Blüthe für sich bestehen.

Jene Abhängigkeit der Melodie von Rhythmus und Harmonie wird von Denen übersehen, die den Versuch perhorresciren, einen festen Begriff für Melodie aufzustellen, wie z. B. J. B. Alfeld in seiner Brochure über »Tristan II.

und Isolde. Denn allerdings, wenn Melodie nichts anderes wäre, als ein Herumschweifen einer oder mehrerer Stimmen in ungeordnetem Tonreiche, nach oben und unten, in beliebigen Entfernungen (Intervallen), dann würde der Begriff von Melodie ein sehr vager sein, und selbst das Geheul eines Wilden oder einer Hyäne, der Gesang eines Vogels, wäre schon »Melodie«.

Unter Melodie im weitesten Sinne wird man also verstehen müssen: Die Aufeinanderfolge nach Höhe und Tiefe verschiedener, aber der Tonfarbe nach gleicher, harmonisch festbestimmter und daher dem Ohr fasslicher Töne, in metrisch-rhythmischer Wohlordnung. Unter dieser Begriffsbestimmung wird sich alles melodische Wesen zusammenfassen lassen, so verschieden geartet es auch in aller Kunst zur Erscheinung kommt; die melodische Phrase, der schweifende Gang (Passage), die festgelegte Periode, alle sind jenem Gesetz unterthan. Je nachdem Harmonie und Rhythmus in der melodischen Tonfolge sich reicher oder ärmer, bedeutssam oder gleichgültig, klar oder verworren, mannigfaltig oder einformig ausprägen, wird diese selbst verschiedenen Werth oder Unwerth behalten. Hierauf ist auch aller Streit über italienische, deutsche und — Zukunftsmelodie zurückzuführen. Das Cantabile der Italiener ist gesangreich und blühend, erscheint aber im Verhältniss zur Harmonie oft übertrieben und ohne rechten Zusammenhang mit ihr (durch die vielen langen Vorschläge), während die Harmonie selbst sich fast ausschliesslich zwischen der Tonika und den Dominanten bewegt, und die Rhythmik (namentlich der Begleitung) höchst einformig und schablonenhaft ist. Die Melodie der deutschen Classiker dagegen steht überall im engsten Zusammenhang mit fein ausgebildeter Harmonik und Rhythmik. Wenn und wo aber die Deutschen in ihrem Streben nach harmonischem Reichthum die rhythmische Mannigfaltigkeit und die melodische Schönheit vernachlässigen, da wird zwar vielleicht ein vergleichsweise sinteressantes Gebilde entstehen, aber es wird der allgemeineren tiefen und hinreissenden Wirkung verlustig gehen. Die Musik der alten Italiener, überhaupt der vor-

Bach'schen Zeit, erscheint uns fremdartig und fällt uns sehr schwer auszuführen, weil die Melodik auf einer uns unfasslichen Harmonik beruht, wo also die melodischen Schritte zweifelhaft und unsicher bestimmt sind; weil ferner die Rhythmik der Mannigfaltigkeit entbehrt und eigentlich bloss eine sehr einfache Metrik die Ordnung aufrecht hält. Freilich wirkt diese Musik gerade durch ihre Fremdstrigkeit und mysteriöse Monotonie in Kirchenmusik vortrefflich und passt zu den mysteriösen katholischen Gebräuchen, den Gesängen der Priester u. s. w. weit besser, als die dramatisch lebendigere moderne Kirchenmusik.

In unserer Hyper-Cultur sind wir indess so weit gekommen, dass man gerade dort, wo die Melodie zur blühendsten Wirkung gelangen kann, wo sie hauptsächlich durch den schlagfertigen Rhythmus und die reiche aber klare Harmonik unterstützt werden muss, in der Oper, diese Grundlagen zerstören und eine melodische Gestaltungsweise schaffen will, die einerseits auf höchst übertriebener gesanglicher und unnatürlicher Harmonik, andererseits auf einer im Wesentlichen sehr langweiligen, der Mannigfaltigkeit und der Symmetrie gleichmässig baren Rhythmik beruht. Der gemeine Menacherverstand findet in solcher Musik keine Melodie und hat darin vollkommen recht, für den Wissenden aber liegt der Grund nicht allein in der Tonfolge selbst, sondern in ihren Grundlagen, in der Hässlichkeit oder Flachheit der Harmonik und Rhythmik. So erregen, wo nur einige Beispiele namhaft zu machen, Rich. Wagner's Hirten- (Schalmei-) Melodien in Tannhäuser und Tristan und Isolde, dann das Matrosenlied in Anfang der letztgenannten Oper bei durchgebildeten oder mit gesundem Instinkt begabten Hörern zugleich den Eindruck des Lächerlichen und des Widerwärtigen. Die einstimmige Melodie bedarf der einfachen und unzweifelhaften harmonischen Grundlage weit mehr als die mehrstimmige, wo selbst scheinbar unsingbare Intervalle verständlich werden, sofern die Harmonik nur überhaupt logisch ist; die einstimmige Melodie soll ihrerseits zugleich die Harmonie produciren, und sie thut das, indem sie die zum Verständniss derselben nöthigen Töne in melodischer Aufeinanderfolge zu hören giebt; wenn aber bei überdies höchst übertriebener unklarer Modulation die die Accordfolge darstellenden Melodieschritte nicht zu Gehör kommen, so gleicht solche Melodie dem zusammenhanglosen Geschwätz eines Tollhüuslers und macht denselben peinlichen Eindruck.

Ein Tonstück kann melodische Bewegung enthalten, ohne sich zu eigentlicher »Melodie« zu erheben. Das letztere ist keineswegs immer notwendig, besonders bei kurzen Sätzen. Wenn aber ein grosses Werk (d. h. von langer Dauer) gute Wirkung machen soll, so wird sich, um der ermüdenden Einformigkeit zu entgehen, weder eine Aneinanderreihung von lauter abgeschlossenen Melodien, noch ein absolutes Vermeiden solcher empfehlen, vielmehr wird das Bedürfniss des Reichthums der und der Abwechslung eine glückliche Mischung abgeschlossener Liedformen

und frei ansprechender, sich zur Höhe aufgiebender, dabei spannender Partien fordern, die keinesfalls unmelodisch sein dürfen, aber nicht das Prädikat von »Melodien« in Anspruch nehmen können. Es sind dies die eigentlich dramatischen Partien, die aber in ihrer Unruhe und aufregenden Wirkung das Bedürfniss nach abgeschlossener Lyrik um so entschiedener hervorrufen.

Für diese eigentlichen »Melodien« sind erforderlich: regelmässig gruppirter Periodenbau, symmetrisch eintretende Cäsuren, Ueberwiegen der ausdrucksvollen Tonfolge in einer Stimme (oder in mehreren von bestimmter Zahl), einfache, die Grenzen des Tonarten-Verwandtschaftskreises nicht zu weit überschreitende Harmonik, Sangbarkeit, vorwiegende Diatonik, Unterordnung der blossen Declamation unter das an sich Sinnige und Schöne der harmonisch bedankensamen Tonfolge.

In diesen Bedingungen, soweit sie sich theoretisch fassen und aussprechen lassen, liegt diejenige Fasslichkeit und Wirksamkeit der Musik, die als prägnante Form feste Eindrücke zurücklässt und den Wunsch hervorrufft, öfter und immer wieder diese Tongestalten zu hören, oder im musikalischen Geiste nachzufühlen. Ein grösseres Werk, das dergleichen festere Gestaltungen nicht in reicher Fülle enthält, wird mit Recht als »unmelodisch« bezeichnet werden und den Eindruck eines Chaos, einer ungenießbaren Aufhäufung von Tönen machen, die nichts sagen, soviel sie auch sagen zu wollen Meinen machen. Auch in dieser Beziehung lassen sich die Gegensätze der italienischen, deutschen (und komischen französischen) und der Zukunfts-Oper aufstellen und festhalten. Die italienische Oper enthält zu viel »Melodien« und ermüdet durch das Einerlei der beständig wiederkehrenden Liedform, die Zukunfts-Oper schüttet das Kind mit dem Bade aus und will von »Melodien« überhaupt nichts wissen (höchstens von einer unendlichen Melodie, die eben das Gegenteil von Melodie im engeren Sinne ist), die classische deutsche und französische Oper zeigt das feinste Verständniss für die Bedürfnisse des Ohrs und des ästhetischen Feingefühls.

Insofern die Instrumental-Musik in ihrer weiteren und höhern Ausbildung denselben Gang genommen hat wie die Oper, nämlich zur reichen aber wohlmotivirten Abwechslung geschlossener Melodien und offener melodischer Tonfolgen, ist sie vom Wesen der Opernmusik durch keine principielle Schranke mehr geschieden; die Oper wird sich im Wesentlichen, im rhythmisch-harmonisch-melodischen Bau, nach denselben Grundsätzen aufbauen wie ein Instrumentalwerk, nur dass dort der Text alle Gestaltungen motivirt, während diese hier als blosses Spiel der Phantasie erscheinen. Melodie kann die Musik nirgends entbehren, sobald sie den Hörer auf längere Dauer fesseln, ihm wahren Genuss bereiten, ihn begeistern und im künstlerischen Sinne befriedigen will.

So wie der Reiz der Harmonie in der Abwechslung von Moll- und Dur-Accorden, von Dissonanz und Consonanz, der Reiz des Rhythmus in der Abwechslung betonter

und unbetonter, langer und flüchtig vorüberseilender Töne beruht, so ist das abwechselnde Steigen und Fallen (freilich nicht in mechanisch steifer und absolut regelmäßiger Folge) die erste Grundbedingung aller melodischen Wirkung. Mit der Scala die Lehre der Melodie zu beginnen, wie Marx that, ist uns daher immer falsch vorgekommen. Besser scheint es uns (wenn es sich um theoretische Construction von Melodien handelt), die erste Stufe der Tonart oder einen andern Ton des tonischen Accords zum Mittelpunkt zu machen, um welchen herum sich die Melodie in kleinen und grösseren Kreisen bewegt. Der Componist nimmt die Sache natürlich freier.

Recensionen.

Neue Lieder.

Robert Franz, Sechs Lieder von H. Heine, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 38. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

M. von Heise-Rolenburg, Sechs Lieder von Platen, Morike und Delius, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 3. Derselbe Verlag. Pr. 20 Ngr.

J. H. Cornell, Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Derselbe Verlag. Pr. 20 Ngr.

Alb. Dietrich, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 4 Thlr.

— Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 47. Ders. Verlag. Pr. 4 Thlr.

J. O. Grimm, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 44. Derselbe Verlag. Pr. 20 Ngr.

—/— Wenn wir ein neues Liederheft von R. Franz zur Hand nehmen, sind wir immer versucht, diesen fruchtbaren Liedercomponisten mit der Nachlässigkeit zu vergleichen, von welcher der Dichter bekanntlich sagt: »Was Neues hat sie nicht gelernt, singt sie liebe Lieder.« Hoffentlich wird der Componist uns diesen Vergleich nicht verargen, und der Leser ihn nicht missverstehen. Unsere modernen lyrischen Gedichte gleichen sich in Bezug auf Inhalt und Form meistens wie ein Ei dem andern. Immer dieselben Wendungen, dieselben metrischen Verhältnisse! Nur dem wahren Genie wird es noch möglich sein, über »Frühlings«, »Liebe« und »Scheiden« etwas wirklich Neues zu sagen, das nicht irgendwo schon besser gesagt wäre, wenn auch »mit etwas andern Worten«. Ist es da zu verwundern, wenn bei einer so langen Reihe von Liedercompositionen der Dichtende nicht immer Neues zu geben vermag? Wir haben uns deshalb um so weniger zu beklagen, da jeder Notenzeile, die Franz schreibt, der Stempel seiner Individualität aufgedrückt ist. Er hat sich seinen eigenen Stil geschaffen, und wenn der Kreis von Stimmungen, in welchen er sich mit Vorliebe bewegt, an sich kein grosser ist, so herrscht er doch inmitten dieser selbstgeschaffenen Grenzen mit um so grösserer Meisterschaft. Was den Dichtende vielleicht jahrelang im Innern beschäftigte und bewegte, hat er sich zu assimiliren gewusst, und wir sind längst gewohnt es als einen Theil seines Selbst zu betrachten. Manches seiner Lieder klingt an alte deutsche oder auch fremde Volkslieder an, wie es denn Niemand gleich Rob. Franz versteht, Klänge zu erfinden, die wie aus uralter Zeit, gleich einer silben, halbverklungenen Sage zu uns herüberklingen. Manche Harmoniefolgen in ihrer Hertheit, manche

Begleitungsformen mit ihren durchgehenden Noten erinnern in ihrer fast eigenartigen Selbstständigkeit an den Altmeister deutscher Kirchenmusik, der seit einer Reihe von Jahren Franzens künstlerische Thätigkeit vorwiegend anregte und in Anspruch nahm. Von der künstlerischen Sicherheit in der Factor zu sprechen, würde einem Componisten wie Franz gegenüber mit leicht als überflüssig erachtet werden müssen. Die Sicherheit über, mit der er die Stimmung eines jeden Gedichtes zu erfassen, die Klarheit, mit der er aus ihr ein musikalisches Selbständiges zu gestalten weis, erscheinen uns wahrhaft bewundernswürdig und lassen jedes seiner Lieder als ein Kunstwerk erscheinen, von dem man keine Note hinweglassen, zu dem man keine hinzufügen kann, ohne den zarten Organismus des künstlerischen Bildes zu gefährden. Wo Franz einem neuen vom Hergebrachten abweichenden Zuge im Gedicht begegnet, weis er sich seiner mit Energie zu bemächtigen und ihn auch neu und eigenartig zu gestalten. Davon giebt auch das vorliegende Liederheft Zeugnis, namentlich bei Nr. 3 und 6. Gleich das erste Lied aber, »Frühlings«, ist ein reizendes Stimmungsbild. Aus der scheinbaren Heiterkeit tönt etwas wie stille Wehmuth heraus, die in dem fast fragenden Schluss in A-dur kiese verklingt. In Nr. 2 »Der Schmetterling ist in die Rose verliebt« ist der anmuthig neckische Ton des Heine'schen Gedichtes aufs Reizendste getroffen. Die zu Anfang in Terzen mit der Singstimme aufsteigenden Achtel des Basses, wobei die Mittelstimmen in Sechszehnthellen eine Gegenbewegung ausführen, ist ächt Franzisch. Der Componist liebt es neuerdings, so auch hier und im ersten Liede, die Begleitung streng vierstimmig zu halten und die einzelnen Stimmen, gewissermassen von der Technik des Claviers absehend, oft in zerstreuter Harmonie ziemlich weit auseinander zu legen, wodurch das Ganze fast das Ansehen eines Arrangements erhält. Das Missliche dabei ist, dass man an manchen Stellen, namentlich zum Aushalten der Bässe, des Pedals nicht entziehen kann, während dieses doch wieder den selbständigen Gang der Begleitstimmen verwischt. Es wird immer ein geschickter und in gebührender Spielart geübter Clavierspieler dazugehören, um die Begleitung dieses zweiten Liedes im Charakter, d. h. bei aller Deutlichkeit zugleich zart und gefällig, herauszubringen. Nr. 3 »Childe Harold« ist prachtvoll in seiner ersten balladenhaften Haltung. Die Clavierpartie ist bei aller Schlichtheit voll bedeutsamer und interessanter Züge, und der Componist hat mit den einfachsten Mitteln wirklich Bedeutendes zu erreichen gewusst. Von einer edelklingenden Bassstimme vorgetragen, muss das Lied von ergreifender Wirkung sein. Leider wird es wenige Bassstimmen geben, welche die Schlussakte nicht zu scheuen brauchen, in denen der Gesang sich bis zum 7 erhebt, freilich im *mf*. Der Anfang von Nr. 4 »Sag mir, wer einst die Uhren erfand?« besticht durch Originalität der Erfindung. Die zweite Hälfte (in A-dur statt A-moll) ist sehr wirksam, will uns aber weniger bedeutend erscheinen. In Nr. 5 »Güldne Sternlein schau'n nieders (F-moll $\frac{3}{4}$)« wiegt die Singstimme sich trübsamer auf der leise hinwinkenden Begleitung. Am Ende der ersten Strophe ist das Festhalten der Dominante im Bass, während die Oberstimme in der Tonart abschliesst, besonders eigenhümlich und charakteristisch, und der Eintritt des Grundtons beim Beginnen der zweiten Strophe ist von ebenso trefflicher Wirkung, wie der schwingvolle und besonders interessant harmonisirte A-dur-Schluss. Das schönste Lied, in welchem sich ein Ton tiefer und leidenschaftlicher Empfindung angeschlagen findet, als in allen übrigen, giebt der Componist zuletzt. In ausdrucksvollster Weise erhebt sich der Gesang auf einer erregt hinströmenden, grösstentheils in Sechszehnthellen gehaltenen Begleitung, bis er zum Schluss wehmüthig verhallt. — Es ist dies ein Lied, das man nicht müde wird, sich immer wieder und wieder zu spielen, oder noch besser: zu singen. Und so hat

die musikalische Welt dem geschätzten Liedercomponisten wieder für eine schöne und edle Gabe dankbar zu sein. *)

Ans den Liedern von M. v. Heise - Rothenburg spricht ein gewisser ernster, männlicher Sinn zu uns, der sie, verbunden mit einem Zug tiefen Gemüths, eine besonders schätzenswerth macht. Es sind Lieder so recht für's Heim, wie man sie für sich allein, oder vor wenigen Freunden singt. Besonders neu und bedeutende Züge wird man freilich darin nicht finden, dafür sind sie aber auch frei von jenen gemachten Wesen, jene affectirten Innerlichkeit, die uns manches neuere Liederheft verleidet. Inerlich ist sich der Componist, tiefere Gefühlsaiten anzuschlagen, so lebt dafür in den Liedern eine zwar gemässigte, aber doch kerngesunde Empfindung. Ausserdem sind sie sehr angnar und die Begleitung, alle Errungenschaften moderner Claviertechnik verschmähend, bei aller Schlichtheit doch immer geschmackvoll und dem Inhalt entsprechend gewählt. In Nr. 4 »Reisezeit ist der frische Ton ebenso gut getroffen wie in dem zweiten, aus Platen's Beranger, der Toa stiller und gehaltener Wohnst.**) Wirksam contrastirt damit das Lied des Jägers von Märke mit seinem zornigen Unmuth, den der Componist mit feinem Takte sich wohl gehütet hat zu erst zu nehmen. Die gut erfundene Melodie blüht vielleicht durch eine mehr charakteristisch gehaltene Begleitung noch unersättlich und gehoben werden können. Das vierte Lied »Verborgenheit« ist nicht frei von Reminiscenzen und das »Ständchen« zwar recht zierlich, aber doch um wenigstens bedeutend in der Kründung. Das letzte Lied: »Lebensüberdruß« ist sehr einfach gehalten, aber ansprechend durch innige, fast köstlich fromme Empfindung.

Ueber das Liederheft von J. H. Cornell können wir uns kurz fassen. Die Süssers Factor ist im Ganzen sicher, einige Einzelheiten, so einen unpassenden 2-Accord (am Schluss des Vorspiels zum ersten Lied) abgerechnet. Der Gehalt jedoch ist wenig bedeutend. Nr. I und IV haben uns noch am besten gefallen, trotzdem, oder vielleicht gerade weil sie sehr an Mendelssohn anklängen. Nr. III ist sehr sentimental und auch nicht von Reminiscenzen frei. Nach dem Vorspiel des zweiten Lieds (G-moll) aber mit seinem polkartigen, durch Vorschläge der kleinen Nonn gewürzten Rhythmus hätten wir eher etwas Zigeunerisches oder etwas wie ein alawisches Volkslied erwartet, als die Frage: »Was willst du mein Herz?«, mit der das Gedicht von E. Labes beginnt. Später freilich, wo von Herzklöpen und Vogelsang die Rede ist, überlegten wir uns, dass der Componist vielleicht das Eine oder Andere (oder wohl Beides!) in pikanter Weise durch jenes Vorspiel habe ausdrücken wollen. — Nach dem hier Gesagten wird man es uns kaum verdenken, wenn wir das obne Opus-Zahl erscheinende Heft seinem Charakter nach für ein Opus I halten. Wir möchten dem Componisten den Rath geben, vor Allem seinen Geschmack zu bilden und nach Selbständigkeit der musikalischen Erfindung zu streben.

Die uns nach zur Besprechung bleibenden Lieder tragen Componisten-Namen, denen zu begegnen uns immer eine aufrichtige Freude war. Und die günstigsten Erwartungen, mit denen wir uns ihnen zuwendeten, sollten nicht getuscht werden. A. Dietrich's und J. O. Grimm's neue Lieder dürfen wir den lebenswürdigsten und anziehendsten Erscheinungen zu zählen, welche die Neuzeit in diesem Fache hervorgebracht hat. In aller Kunst konnte man von jeher zwei Richtungen unterscheiden, die oft getrennt, oft ineinander übergehend zu

Tage treten. Die eine, sich mehr dem Bedeutungsvollen, Größartigen zuneigend, möchten wir als die männliche, die andere mit ihrem Hang zum Weichen und Anmüthigen als die weibliche bezeichnen. Grimm und Dietrich sind uns nun recht als Repräsentanten beider Kunstrichtungen erschienen, und es ergänzen sich gegenseitig wie das männliche und weibliche Wesen überhaupt. Das Innig-Zarte, Still-Beschauliche, Weich-Schmerzliche ist so recht Dietrich's Element. Die Accente seiner Leidenschaftlichkeit schließt seine Tonsprache fast durchgehend aus, wenigstens wird sie derselben nie ganz gerecht. In Grimm's Musik hingegen pulsiert eine innere Erregtheit, ein gewisses leidenschaftliches Wesen, und ist auch da fühlbar, wo es nicht offen zu Tage liegt, sondern nur gewissermaßen verbüllt aufritt. Dietrich gebietet vielleicht über reichere und blühendere Melodie, welche vor Allem durch den Gesang zur Geltung gebracht werden soll und sich in dem Grade als das zuerst und für sich Erfundene herausstellt, dass die Clavierbegleitung, so interessant sie an sich ist, so geschmackvoll sie hier und da den Gesang unterbricht, nicht selten den Eindruck des mit feinem Sinn Hinzugefügten macht. Bei Grimm ist es anders. Seine Melodie bedarf in den meisten Fällen des Reflexes einer immer eigenthümlichen, oft sehr frappanten Harmonie, um so bedeutungsvoll zu wirken, wie sie gemeint ist. Bei aller Selbständigkeit des Gesangs, bei allem bescheidenen Zurücktreten der Clavierpartie sind beide aber gewissermaßen gleichberechtigte Factoren, deren Zusammenwirken das Musikstück (das Lied) hervorbringt. Beide können bis auf wenige Ausnahmen nicht getrennt gedacht werden, weil sie ungetrennt miteinander erfunden sind. Gehen wir zur näheren Betrachtung der Lieder über.

Dietrich's Op. 16 enthält sechs Lieder, die für den Klangcharakter und Umfang einer Mezzosoprannstimme bestimmt scheinen. Im ersten (»Dein Auge, Des-dur $\frac{3}{4}$ «) leiten 3 Takte des Claviers den Gesang in der Art ein, dass dessen Anfang eine Sequenz der Vorspieltakte bildet und zugleich in den Grundaccord zurückleitet. Das Lied ist mit seinem Innigen Gesang von gewinnender Wirkung. Nr. 2 »Ja oder Nein« (F-moll $\frac{3}{4}$) ist von leidenschaftlichem Charakter, der jedoch mehr lyrischen als melodischen Elemente zum Ausdruck kommt. Ueber einer bewegten Triolenbegleitung erhebt sich der Gesang in fast durchgehend declamatorischer Weise, zu der allerdings das Gedicht genügende Veranlassung gibt. Dennoch wünschten wir der Melodie mehr Selbständigkeit und Bedeutung. Ohne solche machen weitgehende Modulationen (hier in wenig Takte durch Es-moll, C-dur, E-moll, C-dur, B-moll zurück nach F-moll) leicht den Eindruck des Unruhigen. Es ist dies eins der Lieder, welche die Grenze von Dietrich's Talent bezeichnen. Das Ganze ist aber immerhin charakteristisch genug, um bei belebtem und schwingvollem Vortrage von guter Wirkung zu sein. Im nächsten Liede (Nr. 3 »Meine Linder, F-dur $\frac{3}{4}$ «) ist der Tonidichter wieder so recht in seinem Element. Eine innige Melodie erklingt über ruhigen Accorden in der Tenorlage, indess eine Begleitungsfüßer von Sechszehnthellen darüber säuselt. Später lässt sich, die Nachtigall mehr andeutend als nachahmend, ein die Singstimme in der höhern Octave imitirendes Motiv hören. Diese Stelle ist durch interessante Harmoniefolgen und das Verharren der Begleitung in der Tenorlage von eigenthümlichem Reiz. Sehr schön ist auch die Rückführung in's F-dur, wo dann die Sechszehnthellbegleitung, in die tiefere Octave herabsinkend, voller und gestühter klingt. Nr. 4 »Frühlingsabend« ist eines jener tief empfundenen und klangvollen Des-dur-Lieder, wie sie Dietrich so wohl gelingen; Singstimme und Begleitung wettern darin in gesangvollem Ausdruck. »Um Mitternacht« von Fr. Rückert (Nr. 5 G-moll $\frac{3}{4}$) will uns, wenn auch nicht als das ansprechendste, doch als das bedeutendste Lied des Heftes erscheinen. Jedem

*) Soeben kommt uns als Op. 29 ein weiteres Liederheft dieses Componisten zu, welchem, dem Vernehmen nach, in Kürze auch ein drittes in demselben Verlag nachfolgen wird. D. Red.

**) Im ersten Takt des letzten Systems muss (wie bereits in der vorläufigen Anzeige in Nr. 21 des vor. Jahrs. bemerkt) das erste Viertel der Singstimme der statt 6 heissen.

Zuge des Gedichts ist der Componist mit pietätvoller Sorgfalt nachgegangen, und es ist ihm gelungen, auch das Einzelne zum entsprechenden musikalischen Ausdruck zu bringen, ohne die Totalwirkung zu gefährden. Besonders schön ist der weise, breitauklingende Schluss in G-dur. Im letzten Lied («Wenn ich ihn nur habes» von J. Novalis) hat Dietrich dem Dichter zu Liebe altheidisches Costüm angelegt, aber aus den strengen Klängen alter Kirchenornate tritt das eigene Wesen unseres Componisten bald freundlich vermittelnd ein.

Das zweite Heft Dietrich's (Op. 17) beginnt mit einem ausdrucksvollen Liede in C-moll $\frac{3}{4}$, »So weit, wo zu den Anfangsworten: »Büchlein am Wieserand« eine wehmüthig ahnenselnde Triolenbegleitung sich hören lässt, welche fast durchweg fest gehalten wird, und aus der sich auch Zwischen- und Nachspiel gestalten. — Die Behandlung ist strophentartig, doch weiss der Componist immer durch neue und interessante Modulationen zu überraschen und dem Sinn des Gedichts sich anzuschmiegen. Das nächste Lied: »Blühendes Thal« klingt und singt wieder im beliebten Des-dur in leicht Dietrich'scher Weise und schliesst manchen feinen, sinnigen Zug ein. Von frischer Erfindung funkelt Nr. 3 »Frühlingssonne« (G-dur $\frac{3}{4}$). Nach dem mit kräftigen Strichen gezeichneten Anfangsmotiv bringt der 9. Takt ein neues zweitaktiges in D-dur, welches darauf in E wiederholt wird, worauf dann zu den Worten: »O wie wönig, o wie sonnig das A-dur sehr frisch klingt und durch A-moll und C-dur nach G zurück modulirt wird. Die zweite Strophe ist durch eine bewegtere Begleitung hervorgehoben, und ihr ist in einem *Più moto* ein freier, gesanglich sehr dankbarer Schluss angehängt. »Scheidens« (Nr. 4 F-moll $\frac{3}{4}$) ist voll inniger Empfindung, will uns aber in der Erfindung weniger bedeuten erscheinen. Vielleicht ist es eins der Lieder, die man erst liebgewinnen muss und dann allerdings um so lieber hat. Wir müssen gestehen, immer etwas schnell darüber hinweggegangen zu sein, um uns am 8. Liede des Hefts »Muntre Bache« (A-dur $\frac{3}{4}$) immer wieder auf's Neue zu erquickern. Besonders reizend ist eine in jeder Strophe sich wiederholende enharmonische Wendung, wo der Componist die Dominante von Cis-moll plötzlich allen Ernste für As-dur nimmt, um nach etwem Verweilen dann durch Cis-moll und den Dominant-Accord nach A-dur auf eine jedesmal wieder überraschende Weise zurückzuleiten. Ein Lied in F-dur $\frac{3}{4}$ »Nun ruht und schlummer Alles bildet mit seinem innigen Gesange den würdigen Schluss dieses Hefts. Der Componist möge es uns nicht verargen, wenn wir ihn auf manche oft wiederkehrende Züge aufmerksam machen, die mit der Zeit leicht zur Angewöhnung, will sagen zur Manier, werden können. Wir meinen zunächst die Neigung, bei leidenschaftlichen Stellen kurze Gesangsmotive um eine grosse oder kleine Secunde hinaufgerückt zu wiederholen, ferner jene bequemen Triolen in der Begleitung und gewisse violoncellartige Stellen in der Tenorlage, die bei liegenden Bässen sich der Singstimme anschmiegen. Durch dergleichen sich öfter wiederholende Züge bekommen die Lieder untereinander zuweilen eine Art von Familienähnlichkeit, die der Frische des Eindrucks Abbruch thut. Wenn man ein Liederheft von Schumann oder Schubert aufschlägt, wie hat da jedes Lied seine ganz bestimmte ausgeprägte Physiognomie, wie wenig gleicht eins dem andern! Schumann namentlich weiss immer neue Begleitungsformen zu finden, neu im Klang wie in der Technik; um so bewundernswürdiger, wenn man die Einfachheit der gewählten Mittel betrachtet. Es ist dieses aber nur dann zu erreichen, wenn gleich im ersten Aperçu der Erfindung das Lied als »Ganzes« (also die Clavierpartie eingeschlossen) enthalten ist.

Das Grämische Liederheft beginnt mit einem einfachen böhmischen Volksliede (in E-dur $\frac{3}{4}$), das gleich unser ganzes Herz gefangen nahm. Gesang, Harmonie, Form der Begleitung,

alles ist ebenso schlicht wie bedeutsam, und wenn wir beim »Adegnlich angeklagt« waren, konnten wir uns dennoch nie zum Scheiden entschliessen und mussten das reizende Lied immer wieder von Neuem spielen und singen. Wir rathen Jedem, dem das Heft zu Händen kommt, es ebenso zu machen. Im »Pügerlied« bewegt sich die Singstimme zwischen den zuweilen hehlen und gehaltenen Dreitaktigen der Begleitung (die Septime tritt nur in den Schlusstakten des Claviers auf) in sehr einfach ausdrucksvoller Weise. Der wunderschöne alte Text (ein deutsches Volkslied) trägt zum fremdarigen und rührenden Eindruck das Seinige bei. Das nun folgende slavische Volkslied »Fragen« (Ges-dur $\frac{3}{4}$) braust in ununterbrochener Steigerung des Tempos dahin. Die Melodie erscheint auf den ersten Blick weniger so sich bedeutend als charakteristisch. Sie bedarf der interessantesten harmonischen Grundlage, welche sie immer mehr in die Höhe und im Schluss (nach Gefallen) sogar bis zum \bar{b} treibt. Bei feurigem Vortrag muss das Lied von trefflicher Wirkung sein. In Nr. 4 begegnet uns wieder ein deutsches Volkslied. Manchen mögen die über und unter dem Gesang sich aufbauenden Vorharmonien fremd und herb genug erscheinen, ihr Zusammenklingen mit dem sich so ausdrucksvoll dahin bewegenden Gesang ist jedoch sehr eigentümlich. Dies wie aus alter Zeit zu uns Herüberklingen, diese an alte Kirchenmusik nahenden Harmonieschritte erinnern an Ähnliches bei Französischen Liedern. Nr. 5 »An die Waldvögel« von Eichendorff ist herrlich in seinem freien phantastischen Zuge, während das Schlusslied des Hefts: »Nun sieh'n die Rosen in Blüthe« zur Lastig in die Höhe wirbelnden Begleitung einen frisch gewinnenden Gesang ertönen lässt, dessen Declamation und Rhythmus der feinen, geistvollen Züge nicht wenige zählt. Dieses Lied sei auch ausserdem als sogenanntes »zweites« Concertlied allen Sängerinnen und Sängern, sowie das ganze Heft zugleich mit denen von Dietrich allen Freunden edler Gesangsmusik auf das Wärmste empfohlen.

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Lieder für gemischten Chor.

Adolph Reichel. Vier Lieder für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass. Op. 22. (Breslau, Leuckart.)

— Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 24. (Derselbe Verlag.)

Jos. Rheinberger. Fünf Lieder und Gesänge für gemischten Chor. Op. 3. In zwei Heften. (Leipzig, E. W. Fritsch.)

Die vorliegenden neuen Chorlieder dürften den Gesang-Verein ein recht schätzenswerthes Novitäten zu empfehlen sein; solchen, deren Streben ins ernsteres ist, werden besonders die Reichel'schen zuzusetzen, während Rheinberger's Stücke leichteres Blut und weniger Kritik zur Voraussetzung haben. Der Letztere schreibt vorwiegend homophon, etwa im Hauptmann'schen Stil, Rescher dagegen hat sich den polyphonen Stil so zu eigen gemacht, dass man einen Meister aus alter Zeit vor sich zu sehen glaubt; besonders die fünfstimmigen Lieder erscheinen als sehr gelungene und in mancher Beziehung auch der Neuzeit angepasste Nachahmung des alten Madrigalstils, namentlich des altitalienischen. Auch die vierstimmigen Stücke des andern Hefts, obwohl moderner Gepräges, sind doch voll von interessanten Nachahmungen und zeigen den Meister das Gegenüber sich bei warmer Empfindung und Auffassung der Texte, so dass ein näheres Eingehen auf diese Arbeiten geboten erscheint.

Die von Reichel gewählten Texte sind folgende, von den fünfstimmigen Liedern: Abendlied, von G. Keiser; Frühlingstied aus dem 16. Jahrhundert; Buedestied und Yanitas, von Goethe; von den vierstimmigen: Frühlingsschau, von Uhland; Die Sommernacht, von G. Keiser; der Tod, das ist die dritte Nacht, von Heine; Wanderers Nachtlied und Tischlied, von Goethe. — Die von Rheinberger gewählten sind: »All' meine Gedanken«, von F. Dahn; Der Fischer, von Goethe; Zum Walde, von G. Scheufler; Wandertlied, von J. Hammer; Waldgruss, von Schlippenbach.

Frauen-Chöre.

Johnnes Brahms. Zwölf Lieder und Rosenzen für Frauenchor a capella mit stichwärtiger Begleitung des Pianoforte. Op. 44. Zwei Hefen. (Leipzig und Wietstube, J. Rieter-Biedermann.)

Die Texte, welche Brahms in den vorliegenden Heften für vierstimmigen Frauenchor bearbeitet hat, sind folgende: Heft 1: Minnelied, von J. H. Voss; Der Bräutigam, von J. Eichendorff; Barcarole, italienisch; Fragen, slawisch; Die Märiara, von A. v. Chamisso; Die Noug, von L. Uhland. Heft 2: Vier Lieder aus dem „Jahrbuch“, Die Braut, von W. Müller; Die Märiara, von L. Uhland. — Die Compositionen sind sehr eigenthümlich gestaltet, besonders Rhythmus und Harmonie, und können nur mit Schumann'schen Chorstücken verglichen werden.

Berichte.

Dresden, Ende April. — Als ich Ihnen Ende November 1861 meinen letzten Bericht sendete, hatte ich nach dem vorigen, politisch so bewegten Sommer nicht geglaubt, dass die Concertsaison 1861/62 verhältnissmässig eben so unruhigen Verlauf nehmen würde. Wenig der stattgehabten Concerte sind hier gewesen, die meisten hatten sich eines heftigen Besuchs und Befalles zu erfreuen. In den letzten fünf Abenden wurde eine kleine, folgende Novitäten in vorzüglicher Weise zur Aufführung. Hoffmann's Musik von Mozart, Saiten von Esler, Symphoniefragmente (H-moll) von Fr. Schubert, Vorspiel zu „Die Meistersinger in Nürnberg“ von Wagner und „Ocean-Symphonie“ von Rubinstein. Die Mozart'sche Serenade war hier durch den Tonkünstler-Verein, der sie in der Neuzeit durch gültige Vermittlung des Herrn Professor O. Jahn überhaupt zum erstenmal zur Ausführung gebracht hat, schon längst gekannt und beliebt. Esler's Suite, der Schubert'sche Symphoniebogen und die Ocean-Symphonie von Rubinstein gefielen hier, konnten jedoch Anspruch auf höhere Bedeutung kaum machen. Das Vorspiel von Wagner ist trotz der geistreichen Anlage und Ausführung durch schwer lesbare Melodie und Rhythmus, sowie durch massige Instrumentation als monotonisches Musikstück, insbesondere wenn man bedenkt, dass dieselbe die Einleitung zu einer komischen Oper bilden soll.

Im letzten Abonnementsconcert am 19. März erfuhr uns ein hochgeschätzter Gast, Herr C. Reinecke aus Leipzig, durch den technisch wie geistig vollendeten Vortrag des ersten Pianofort-Concerts von Beethoven. Der treffliche Künstler erzielte stürmischen Beifall.

Nächst den Abonnementsconcerten erweckte die Kammermusik-Societät der Herren Lauterbach Königl. Concertmeister, Hülweck Goring und Grünmecher (Kammermusiker) des Interesse des kunstgebildeten Publicums in hohem Grade. Mit Recht bemerkt ein hiesiger Musikereifer, dass man sich stets zu diesen Abenden mit einem gewissen Gefühl der Weisheit und Ehrerbietung bezieht, da man sicher ist, nur auf zuverlässigen Boden der Kunst zu treten. Ich glaube nicht, dass der Lauterbach'sche Quartettverein irgendwo eine Concurrenz so schön hätte; die Herren wurden überall gerechtes Aufsehen erregend. In den erwähnten fünf Quartetten kamen folgende Musikstücke zur Aufführung: Haydn (Quartett D-dur Nr. 65 und 45, G-dur Nr. 18), Mozart (Quartett D-dur Nr. 7, G-moll-Quintett, Divertimento in D-dur für Streichquartett und zwei Hörner), Beethoven (Quartette Op. 18 Nr. 2, Op. 59, Op. 127, Trio Op. 9, Septett), Czernini (Quartett C-dur, Schubert (Quartett A-moll Op. 89), Schumann (Quartett Op. 46 Nr. 1), Volkman (Quartett A-moll Op. 9).

Sehr interessant ist die Programmwürfen und gelangen in der Ausführung erwiesen sich die drei Triosocietäten der Herren Rollins (Piscini), Szelmann und Büchel (Königl. Kammermusiker). Die Herren spielten folgende Werke: Haydn (Trio Es-dur), Mozart (Trio E-dur), Beethoven (Trio Op. 1 Nr. 2, Op. 79 Nr. 2, Sonate Op. 88), Fr. Schubert (Trio Op. 89), Schumann (Clavierquartett Op. 47), J. Raff (Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 138). Ausserdem sahen auch die Herren Scherle und Weiss in rühmender Weise Lieder von Schumann, Mendelssohn, L. Hertmann, Carl Ritt, Liszt und L. Hoffmann, einem hier lebenden tüchtigen und strebsamen Musiker.

Der zweite Productionabend des Tonkünstlervereins brachte ein höchst anziehendes Programm: Symphonie (D-moll) für zwei Flöten und Streichinstrumente von Friedemann Bach, Quartett (F-moll) für Pianoforte und Streichinstrumente vom Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, Sonate (Op. 14) für Pianoforte von Schumann, Suite in Canonform für Streichinstrumente von J. O. Grimm. Die betreffenden Clavierpartien wurden in trefflicher, wahrhaft künstlerischer Art von Herrn A. Bismann gespielt. Die

Stücke von Bach und Grimm gefielen ausserordentlich; die canoniche Suite des Letzteren ist ein höchst respectables Werk. — Am dritten Productionabend erfreute wiederum ein gelehrter Gast aus Leipzig, Herr Concertmeister F. David, den Verein, dem er als Ehrerzögung angehört, durch den Vortrag seiner von ihm bearbeiteter Violoncellcompositionen des Tomas Vitali, F. W. Rast und Händel. Der berühmte Geiger wurde hier durch ungewöhnliches Beifall ausgezeichnet und vielfach gefeiert. — Im vierten Productionabend hörten wir ein neues Quartett für Streichinstrumente von dem hier lebenden herrlichen erhabenen Musikdirector L. Hoffmann, ein sehr beachtenswerthes Werk, welches sich jedoch mehr durch gewandte Beherrschung des Formellen und durch gelungene thematische Arbeit, als durch selbständige, geistig bedeutendere Erfindung auszeichnet. Von hohem Interesse war eine von Herrn Grünmecher gespielte und bearbeitete, aus sechs Sätzen bestehende Suite von S. Bach für Violoncell solo. Der angezeichnete Virtuos feierte einen wahrhaften Triumph durch den Vortrag dieses schönen Musikstückes, welches die höchste Anspannung oder körperliche und geistigen Kräfte des Spielenden fordert. Leider konnte ein Charakterstück für Violine mit Orchester von Raff, welches Hr. Concertmeister Lauterbach spielen wollte, pöblicher Hindernisse wegen nicht zur Ausführung kommen. Es wurde durch das Beethoven'sche Septett eingeschoben. Herr A. Reichel spielte an demselben Productionabend des schönen Clavierconcert in C-dur von Mozart und nahm damit leider zugleich Abschied vom Dresden's Publikum. Der hier als Lehrer und Componist sehr geschätzte Künstler verlässt die sächsische Hauptstadt und folgt einem Ruf nach Bonn.

(Schluss folgt.)

Feuilleton.

Miscellen.

Die Handlung des Ballets: „Die Gesöpfe des Prometheus.“

(In Nr. 17 hatten wir unsern Lesern den Abdruck des Aufsatzes von Grandeur versprochen. Die von ihm aufgefundene Stelle ist freilich nicht, wie er es meint, als des „Programms oder Textbuches des Ballets „Die Gesöpfe des Prometheus“ zu betrachten. Was Grandeur mittelst, ist nur eine Darlegung der Handlung des Ballets ganz im Allgemeinen, wie es auch die Noth in Nr. 17 andeutet. Zu einem „Ballet-Programms“ ist aber erforderlich, dass ebenso wie bei Schauspielen, Textbüchern zu Opera n. e. m. die Handlung des Stückes von Scene zu Scene genau dargelegt wird, dass bei jeder einzelnen Scene oder Nummer angegeben ist, welches die handelnden Personen sind, wie sie darzustellen sind, welche Tänze, Gesänge oder Tänze sie auszuführen haben. Wir mussten daraus erfahren, was bei jeder einzelnen Nummer der Beethoven'schen Musik auf der Bühne vorgeht oder vorzugehen hat. Das erfahren wir aber aus der von Grandeur mitgetheilten Stelle nicht. Das eigentliche Textbuch oder Programm zu dem erwähnten Ballet bleibt also noch ungefounden. An seiner Statt mag jedoch einwieweil die Mittheilung Grandeur's immerhin für die Freunde der Beethoven'schen Musik von Interesse sein. Hier folgt dieselbe.)

„Das Textbuch dieses Ballets hat sich bis jetzt noch nicht wieder auffinden lassen.“ Mit diesen Worten musste sich einer der unermüdlichsten und gewissenhaftesten Forscher bezüglich der Beethoven'schen Werke, A. W. Thayer, in seinem 1865 erschienenen „Verzeichniss der Werke Beethovens“ die Mittheilungen über des „französischen“ Werk schliessen, und so war man bisher lediglich auf die spärlichen Mittheilungen des durch A. v. Sauerländer entworfenen Theaterzettels zur ersten Aufführung angewiesen. Durch antiquarischen Kauf kam ich nun im Sommer vorigen Jahrs in den Besitz eines Buchs, des über den angelegtesten Gegenstand ziemlich vollständige Auskunft ertheilt. Der Titel des seltenen Werkes, eier in italienischer Sprache verfasste Monographie über des Leber und die abendromantische Werke des Salvatore Viganò lautet: „Commemorazione della vita e delle opere drammatiche di Salvatore Viganò etc. da Carlo Ritorni Reggiano (Milano 1838), gr. 8; 418 Seiten. Auf der letzten Seite des Buchs wird mitgetheilt, dass im Ganzen nur 305 Exemplare gedruckt worden seien: fünf in colorierter Ausstattung (in carta colorata), wovon zwei für Bibliotheken, eines für die Erben Viganò's, und je eines für den Verfasser und dessen Mitarbeiter, Signor cav. Petracchi bestimmt waren, und die übrigen fünfzehn mit einem laufenden Nummernverzeichniss versehen sind. (So liegt in meinem Besitze beföndliche Exemplar die Nummer 17.) An diesem erklärt sich hinreichend, weshalb das in dem Buche auf Beethoven resp. auf des Ballet „die Gesöpfe des Prometheus“ Bezügliche so wenig unbekannt blieb. Denn die Beethoven'sche, welche diese Locution zunächst interessiren mochte, wurde hierbei auf Beethoven um so weniger gedacht haben, als der Name des Meisters von Ritorni nicht einmal genannt wird; der Musiker hingegen wird des

Bach, wenn es ihm überhaupt zu Gesicht gekommen ist, höchst wahrscheinlich nur angesehen haben, um es, als nicht in sein Fach schlagend, wieder bei Seite zu legen. So mögen denn von der in mancherlei Beziehungen interessanten Monographie nur wenige Exemplare mehr existieren. In eben diesem Werke aber findet sich (S. 47 ff.) folgendes Ballet-Programm zu Vignano's kleinem Prometheus — so genannt nämlich die Italiener das am 26. März 1801 in Wien mit der Beethoven'schen Musik aufgeführte zweite Ballet in Gegenwitz zu dem sechsactigen (grossen) Prometheus, den Vignano im Jahr 1819 zu Mailand in Scene setzte —:

«Die Menschen des Prometheus oder die Macht der Musik und des Tanzes. Verfolgt von dem Blitze schleudernden Zorne des Himmels kommt Prometheus aus dem Walde nach seinen Thonfiguren gelassen und bringt deren Herren ein himmlisches Factal mit sich. Während er sich vollbrachtet Werke erschöpft auf einen Felsen niederläßt, erlangen die beiden Statuen, eine männliche und eine weibliche, Leben und Bewegung. Prometheus, sich wieder erholend, betrachtet sie mit Jubel und kommt ihnen mit väterlicher Liebe entgegen, er kann jedoch kein Gefühl in ihnen erwecken, welches auf die Thätigkeit der Vernunft schiessen ließe: sie lassen sich vielmehr gleichgiltig zur Erde fallen und wenden sich einem hohen Basen zu. (Sollte dieser vielleicht eine Eiche andeuten, welche den ersten Menschen die unantreibliche Nahrung gewährte?) Prometheus kehrt abwärts zu Ueberredung und Liebkosungen zurück; allein sie begreifen ihn nicht, langweilen sich und wollen sich endlich mit töpischen Drehungen und Windungen entfernen. Der Titan, darüber betrübt, versucht als noch mit Drehungen, da jedoch auch diese nichts helfen, so wird er aufgebracht und will sein Werk wieder zerstören; aber eine höhere Herrin, die Himmelsgötter, welche das ursprüngliche Vatergefühl kehrt zurück und, indem er plötzlich einen neuen Plan zu fassen scheint, erlaubt er die Beiden und schleppt sie mit sich fort.

Der zweite Act spielt auf dem Parnass. Apollo, die Muses, die Grazien, Bacchus und Pan mit Gefolge, Orpheus, Amphion und Arion (die Anwesenheit der drei Letzteren, als erst später geborene Menschen, ist allerdings ein klüßner Anachronismus) bilden eine musische Gruppe. Hier beginnt die Choreographie, welche die Musik und Tanz. — (Wohl nur für die Dauer des Tableau's.) Prometheus stellt der Gottheit seine Kinder vor, damit sie dieselben für Kunst und Wissenschaft befähigen möge. Auf Apollo's Wink fängt Erster, von Amphion unterstützt, zu spielen an. Bei diesen Tönen geben die beiden Menschen die ersten Zeichen von Vernunft und Ueberlegung von sich, sie erkennen die Schönheit der Natur und fühlen menschliche Reue. Der Chor singt, Orpheus verleiht die Harmonie durch ihr Saitenspiel, und zuletzt stimmt selbst Apollo mit ein. Die Zöglinge bewegen sich hierhin und dorthin und, vor Prometheus angezogen, erkennen sie in ihm den Gegenstand ihrer Dankbarkeit und Liebe, stürzen sich vor ihm nieder und vereinen sich in leidenschaftlicher Umarmung. Hierauf schreitet Terpichore mit den Grazien vor, alsdann Bacchus mit seinen Bacchanten, welche, was mehr für das Gefolge des Mars geeignet wäre, einen heroischen Tanz aufführen. Die Kinder des Prometheus können dem Stachel des Rahms nicht länger mehr widerstehen und wollen, nachdem sie Waffer aufgefressen haben, am Tanze theilnehmen. Da tritt aber Melopomene dazwischen und stellt den bestürzten Kindern eine tragische Scene dar, indem sie mit ihrem Dolche zeigt, wie der Tod das Leben des Menschen endet. Während sie sich darüber entsetzen, wendet sich die Muse an den zornigen Titan und will ihm vor, dass er diese Unglücklichen zu diesem Jammer habe entsehlen lassen, auch glaubt sie ihn überdies mit dem Tode bestrafen zu müssen, und erstucht, von den liebenden Kindern vergebens zurückgehalten, den Titanen mit ihrem Dolche. Diesen Kampf unterbricht Thalia mit einer frühlichen Scene, indem sie den beiden Weinenden ihre Maske vorhält, während Pan, an der Spitze der Faune einen komischen Tanz ausführend, den leblosen Prometheus wieder ins Leben ruft. Das Ganze endet hier mit festlichen Tänzen.

Dass der letzte Theil der Handlung als geschmacklos, wo nicht als lächerlich zu bezeichnen ist, bedarf keiner näheren Ausführung; sagt hiernoch selbst Ritorni, der sonst nur Worte des Lobes für Vignano hat: «Diese Aufstellung entspricht dem Ernste des Gegenstandes keineswegs o. a. w.» Als Entschuldigung fügt er übrigens bei: «Das Vorliegende sollte wohl nur ein scenisches Divertimento (senza divertimento) sein, wobei man willkürliche Scenerie, Maschinen und dergl. nicht anwenden wollte».

Den einzelnen Stücken der Beethoven'schen Musik nach dem meines Wissens bis zu dem erstenmal aus dem Buche Ritorni's mitgetheilten Programm den richtigen Platz zuzuweisen, dürfte uns so weniger schwer fallen, als sich die meisten derselben durch scharfe Charakteristik auszeichnen, und die weniger charakteristischen (wie z. B. Nr. 12, 14 und 15) theils nur in das Bereich der festlichen Schlussätze fallen. Ein detaillirtes Eingehen auf diese Frage würde

jedoch hier nicht am Platze sein, und muss einem Fachblatte vorbehalten bleiben.

Grandaur.

Kurze Nachrichten.

Der Kölner Männergesang-Verein feierte am 27. April sein 25jähriges Jubiläum mit Concert, Festessen u. s. w. Im ersten wurden von grösseren Werken ausgeführt: Hiller's Ostermorgen, Irnambach's Veilchen, Mendelssohn's Festgesang an die Künstler, Fernstein's Salamia, Bruch's Römischer Triumphgesang, Schubert's Nachbelle.

In Florenz wurden Haydn's sieben Worte am 14. April aufgeführt und am 17. April wiederholt.

Nach der Cobl. Ztg. soll M. Bruch die Stelle als Hofcapellmeister in Sondershausen angenommen haben.

Leipzig. Am Stadttheater gastirte A. Niemann, kgl. preuss. und kgl. sächs. Hofopernsänger, als Tannhäuser, Joseph und Messenio. Wir kommen noch auf diesen Gast zurück.

— Wer von den Leistungen unseres Conservatoriums eine recht hohe Meinung gewonnen wolle, der müsste die am 25. Mal stattgefunden 6. Prüfung, Orgelspiel, welche in der Nicolai-Kirche stattfand, besuchen. Dieselbe führte neun Zöglinge mit folgenden Vorträgen auf: Präludium, E-moll, von Seb. Bach — Herr Ernst Wolfram aus Beigern. Sonate, D-moll, von Mendelssohn — Herr Hermann Ley aus Appenrade. Phantasie und Fuge, C-moll, und Fuge, A-moll, von E. F. Richter — Herr Eduard Branncke aus Lindau a. H., Passacaglia von Seb. Bach — Herr Paul Reichard aus Eichenborn. Sonate, F-moll, von Mendelssohn — Herr Oscar Hennig aus Waldenborg in Schlesien. Phantasie und Fuge, G-moll, von S. Bach — Herr Heinrich Gelhaar aus Sinsau. Toccata, F-dur, von S. Bach — Herr Gustav Kogel aus Leipzig. Sonate von Hiller — Herr Wilhelm Kessler aus Bornburg. — Was wir hinzufigen, das sind die Vorträge derjenigen die ersten fünf, die wir anführen — mit verhältnissmässig erstaunlicher Sicherheit und musikalischer Tüchtigkeit ausgeführt wurden (was englisch schon Herr Kleinpaup), und wenn man bedenkt, dass hier die grössten Aufgaben gestellt waren, die man an die Ausführung auf der Orgel stellen konnte, so wird man obige sündelnde Worte nicht übertrieben finden.

— S. B. Am 26. Mal gab ein Herr V. E. Nessler im Gewandhausalle ein Concert, in dem er lauter eigene Compositionen aufbot, über das wir aber nicht berichten können, weil wir es nicht über uns zu gewinnen vermochten, nach dem ersten Stück des Concerts (Psalm 127 für Solostimmen, Chor und Orchester) noch mehr anzuhören; denn Geschmacksloseres, in höherem Grad Anflügenderhaftes und Dieltantisches glauben wir kaum je vermommen zu haben. Wir glauben Herrn Nessler keinen bessern Rath geben zu können, als, erst in einem Conservatorium oder bei irgend einem Meister in die Schule zu gehen, bevor er sich an die Öffentlichkeit drängt.

Antwort

auf die «Entgegnung der Herren Lebert, Pruckner und Spield».

—a— Den gegentheiligen Behauptungen der Herren Lebert, Pruckner und Spield haben wir allerdings keine juristische Beweise entgegenstellen, so wie auch die Behauptungen selbst durch nichts als in wahr bewiesen sind. Unsere Angaben beruhen lediglich auf den Beobachtungen, die wir an dem berühmtesten Zögling der Stuttgarter Schule, Fr. Mehlig, zu machen Gelegenheit hatten. Als wir dieselbe auf ihrer Kunstreise zum erstenmal kennen lernten, war ihr Schumann, ihren eigenen Geständnis nach, vollständig fremd und arrimern wir uns sehr gut ihrer Aeusserung, dass Fr. Mehlig in Linz gar überhaupt Schumann so gut wie gar nicht kannte. Aus dem Spiel Bach'scher und Beethoven'scher Werke konnten wir ferar bei derselben Virtuosität entnehmen, dass sie wohl einige Stücke dieser Meister eingelernt hätte; dass sie aber in den Geist derselben eingedrungen sei, was nur nach näherer und inniger Bekanntschaft mit ihnen möglich ist, konnten wir unmöglich finden. Sah man dagegen die immense Fertigkeit und Effectkenntnis, die Fr. Mehlig in Linz gar in den Stücken enthielt, so musste man mit uns, auch wenn man sich schliesst, dass die Stuttgarter Schule selber mehr auf letztere als auf musikalisches Studium der Meisterwerke ausging. — Was endlich die Clavierstück-Beispiele der Herren Lebert und Stark betrifft, für welche die Herren Pruckner und Spield als musikalisch einsehen zu können erklarten, so ist hier nicht der Ort, für unsere Behauptung mit Beispielen aufzutreten. Wir wollen auch gern gestehen, dass es dazwischen nicht so richtig ausfällt, als in dem recenirten Jugend-Album; behalten uns aber vor, über gewisse able Manieren, die in der Lebert und Stark'schen Schule oftmals vorkommen und das Ohr verletzen, gelegentlich Näheres zu sagen.

ANZEIGER.

[88] **Musikalien-Nova Nr. 14.**
aus dem Verlag von Praeger & Meier in Bremen

Behr, Franz. , Werke für Pianoforte.	
— Op. 123. <i>Évérite romantique</i>	10
— Op. 127. <i>Foime d'amour. Mélodie</i>	10
— Op. 128. <i>Souvenir des Alpes. Impromptu styrien</i>	10
— Op. 129. <i>Romance mélancolique</i>	10
Brunner, C. T. , Op. 478. <i>Drei kleine Phantasien über beliebte Lieder, für Pianoforte.</i>	
Nr. 4. <i>Tausendschön. »An eines Bachleins Raede, von Eckert</i>	7
— 2. <i>sich kenn' ein Auge, von Reichard</i>	7
— 3. <i>»Singerl und Roserl, von Suppé</i>	7
Casertl, Op. 48. Fleur de Mal. Polka-Mazurke für Phe.	7
Hennee, Aloys , Op. 70. <i>Wellensang. Salonstück f. Piano- forte. Zweite Auflage</i>	17
— Op. 167. <i>Ein Traum am See. Salonstück</i>	17
Hoffmann, F. , <i>Sammlung beliebter Tänze für Phe.</i>	
Nr. 31. <i>Marsch über Thame aus dem Lebensbild von Lang »Aus bewegter Zeit.</i>	7
Gesler, Th. , Op. 360. <i>Salon-Phantasie für Pianoforte, über das Spinnerlied aus Rich. Wagner's »Fliegender Holländer</i>	10
Reinthal, Carl , Op. 48. <i>Zwei Psalmen für mehrstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass) a capella (mit Begleitung des Pianoforte ad libitum.</i>	
Heft 1. <i>Psalm 130. Partitur und Stimmen</i>	4
— 2. <i>Psalm 147</i>	4
Schulz-Weida, Jos. , Op. 115. <i>Zwei heitere Gedichte aus Fritz Reuter's »Hanne Nule un de lütte Pudel« für eine mittlere Stimme mit Pianoforte.</i>	
Heft 4. <i>Handwerksburschenlied</i>	4
— 2. <i>Das Lied vom Schneider und der Gräfenkocher</i>	4
— Op. 118. <i>Katzenliebe. Heiteres Gedicht von O. Hausmann, für eine mittlere Stimme mit Pianoforte</i>	4
(Dem Maler Wurz gewidmet und mit Prachtlied nach einer Zeichnung von demselben.)	
Taubert, W. , Op. 423. <i>Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte.</i>	
Nr. 1. <i>Sonnenaufgang</i>	5
— 2. <i>Märlid</i>	5
— 3. <i>Sommerlied</i>	5
— 4. <i>Auftrag an den Frühling</i>	5
— 5. <i>Wandersonne</i>	5
— 6. <i>Der Jäger</i>	5
Witte, G. H. , Op. 5. <i>Fünf Gesänge f. Sopran oder Tenor mit Pianoforte.</i>	
(Herrn Joseph Schild gewidmet.)	

[89] **Neue Musikalien**
im Verlage von Fr. Kistner in Leipzig.

Kieken, Fr. , Op. 83 Nr. 4. <i>Marsch und Turnier für Pianoforte</i>	10
— Op. 83 Nr. 2. <i>Musackacker-Quadrille f. Pianoforte</i>	
Nochels, J. , Op. 440. <i>Familienleben. 12 progressive Charakterstücke für das Pianoforte zu 4 Händen.</i>	
Heft I.	4
Heft II.	5
Einzel:	
Nr. 4. <i>Das kleine Geschwisterpaar</i>	7
— 3. <i>Zärtlichkeit</i>	5
— 5. <i>Wortwechsel</i>	7
— 4. <i>Grossvateranz</i>	10
— 5. <i>Elegie</i>	10
— 6. <i>Waisertage</i>	10
— 7. <i>Volksstümlich</i>	10
— 8. <i>Der Grossmutter Nachgedanken am Spinnrad</i>	10
— 9. <i>Soldatenleben</i>	13
— 10. <i>Serenade</i>	7
— 11. <i>Schnellschritt</i>	12
— 12. <i>Canoe alle Tarantelle</i>	17

[90] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HENRI PONOFKA.

Vingt-quatre Vocalises

progressives dans l'Etendue d'une Octave et mème pour toutes les voix, la voix de basse exceptée.

Op. 85.

Cob. 4 4 Thir 3 Ngr.
Cob. 3 4 —

Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

Gesangs-ABC.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme
zum Gebrauch

in Seminaries, Gesangsschulen, Gymnasien und Instituten.
25 Ngr. netto.

Ringführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

[91] Eine Anzahl werthvoller Chor- und Orchesterstimmen zu Oratorien, Sinfonien und Ouvertüren wünsche ich zu verkaufen und bin bereit auf portofreie Anfragen das Verzeichniss zuzusenden.
Hamburg. G. D. Otten.

[92] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Wilhelm Taubert,

Sechs Gesänge

für eine tiefe Stimme
mit Begleitung des Pianoforte

Op. 151.

Preis 25 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Inhalt:

- Nr. 1. *Lebe wohl: »Morgen muss ich fort von hier« aus des Knaben Wunderhorn.*
- 2. *Auf der Wanderschaft: »Was singt das Vöglein kleine« von J. N. Vogl.*
- 3. *Mitternacht: »So irren wir und träumen« von Hoffmann v. Fallersleben.*
- 4. *Abendlied: »Es ist so still geworden« von G. Kinkel.*
- 5. *Dartha's Grabgesang: »Mädchen von Kols, du schlafst von J. G. v. Herder.*
- 6. *Der König in Thule: »Es war ein König in Thule« von J. W. v. Goethe.*

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 5. Juni 1867.

Nr. 23.

II. Jahrgang.

Inhalt: Zu Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier. — Kain, Oratorium frei nach Byron von Theodor Heigel, Musik von Max Zeuger. — Berichte aus Dresden (Schluss), Basel und Zofingen. — Fanziletton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Zu Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.

(Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte contrapunktische Kunst betreffenden Einleitung — verfasst von Carl v. Bruyck. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1867. 488 Seiten. 1 Thlr.)

C. P. Wer den alten Sebastian lieb hat, dem drücken wir unbesehen die brüderliche Hand. Und wenn sofort sich im Verkehr mit ihm auch eine und die andere Meinungs-Differenz ergibt, weil der Eine an dem herrlichen Altmeister Anderes rühmt als der Andere: so ist's damit nicht schlimmer gemeint, als wenn an reichbesetzter Tafel der Eine die Weintrauben lobt auf Kosten der Pfirsiche, der Andere aber sich die Pfirsiche schmecken und die Trauben stehen lässt; schliesslich loben sie Beide den Schöpfer, der Trauben und Pfirsiche gemacht hat. — In unserer Anzeige von Bitter's Werk über Bach (Allg. Mus. Ztg. 1865. S. 627) haben wir eine genauere, Reelles darbietende Analyse, insbesondere auch des wohltemperirten Claviers vermisst; der Verfasser obiger neuen Schrift giebt uns unstreitig nach Umfang und Inhalt weit Befriedigenderes. Er begnügt sich aber — wie schon der Titel verheisst — damit nicht, sondern geht in einer ausführlichen Einleitung auf die tonkünstlerische Bedeutung Bach's überhaupt und deswegen ganz zweckmässig auch auf den sachlichen Gegensatz der Polyphonie und Homophonie und auf die Stellung der modernen Musikform, der Sonate und Symphonie zu jenen beiden ein.

Um unsern Bericht mit Letzterem zu beginnen, so sind die Erörterungen über die beiden Begriffe homophon und polyphon im Ganzen richtig und klar; die ästhetische Reflexion des Verfassers ruht auf einer soliden Grundlage von Kenntnissen. Etwas präciser dürften wohl hin und wieder die Definitionen sein; z. B. S. 15 ist es ganz richtig, dass ein einem polyphon gearbeiteten Tonsatze jede Stimme von Anfang bis Ende streng selbständige Bedeutung hat, in ihrem ganzen Torgang ein in sich geschlossenes Ganze darstellt, und namentlich auch, dass der Schwerpunkt auf die Bestimmung gelegt wird: von An-

fang bis zu Ende; nur hätte hier auch das Moment in die Definition aufgenommen werden sollen, dass die Selbständigkeit nicht in der Verschiedenheit der melodischen Hauptgedanken, der Themen, bestehe, sondern gerade an der wesentlichen Einheit des Hauptgedankens in allen Stimmen sich die Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme erweise. Der Verfasser hat dies natürlich nicht vergessen, er redet nur an andern Orte davon, vornehmlich S. 18, wo er von der Nachabmung spricht. Dort würde es unseres Erachtens zur Klarheit und Bestimmtheit der Darstellung beigetragen haben, wenn die Nachabmung nur im Sinne des kunstvollen Satzes, nicht aber auch in dem gar nicht damit in Beziehung stehenden Sinne der Naturnachabmung, der Tonmalerei besprochen worden wäre. — So viel Gutes ferner über den freien Stil unserer Sonaten und Symphonien gesagt ist, die weder der homophonen, noch der polyphonen Gattung beigezählt werden können: so glauben wir doch, dass dieser höchst interessante Gegenstand nicht ganz erschöpft ist. Dass in der alten Polyphonie der Verstand überwiegend thätig war, in der modernen, freien Satzweise die Phantasie, ist vollkommen richtig; wir hätten der letztern nicht noch (S. 29) das Gemüth beigezählt, oder (S. 64) von Pathologischem gesprochen, da nach unserer allerdings in Vielen Augen ketzerischen Meinung Gemüth und Leidenschaft mit der reinen Musik blutwenig zu thun hat; wir sehen daher auch Sonate und Symphonie nicht als Ausdruck des Empfindungslebens an (S. 25), sondern begehren einzig, dass Phantasie, nämlich musikalische, darin sich offenbare, und zwar nach Gesetzen des Schönen, die eben nur in ihr selbst begründet sind. Aber darin nun eben, dass mit dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts (gleichzeitig mit dem Beginn unserer classischen Poesie) auch die musikalische Phantasie zum vollen Bewusstsein ihres Rechts und zur Macht gelangte, was zuvörderst in einer niemals noch dagewesenen, nie gebauenen Fülle von Melodie sich kund gab, — darin sehen wir die Hauptursache, warum die polyphone Form nicht mehr genügte. Vorbereitet war dieser Umschwung schon durch

die Form der Sniten, in denen sich neben der Polyphonie, neben einer Fuge, schon eine erweiterte, veredelte Tanzmusik einen Platz errungen hatte, während die ältere Sonate (bei Bach selbst am deutlichsten) noch vielfach streng polyphonen Charakter hatte. Die Homophonie im strengen Sinne passte nur für einfache, knappe Musikgattungen, wie das Lied; in allen grösseren Stücken aber begnügte sich die künstlerische Schöpferkraft jetzt nicht mehr, einen melodischen Hauptgedanken an's Licht zu bringen; statt dem Führer sein leiblich Ebenbild in Gefährten gegenüberzustellen, oder vielmehr auf der Ferse folgen und die beiden einander durch alle Stimmen jagen zu lassen (Fuga heisst Flucht!), setzte man jetzt der, nun nicht mehr wie ein Fugenthema nackt auftretenden Hauptmelodie am Anfang des Stücks die Seitenmelodie, den Seitensatz und zwar in grösseren Distanzen gegenüber; statt wie vorher aus dem Einen ein Mannigfaltiges erwachsen zu lassen, machte man jetzt aus dem Mannigfaltigen eine Einbeit in höherem Sinne; die Gegensätze waren jetzt nicht mehr nur in der höhern oder tiefern Tonalie, in der Verschiedenheit der Stimmen, oder in Verkürzung, Vergrösserung, Engführung eines und desselben Gedankens, sondern in der Mehrheit der melodischen Hauptgedanken selbst gegeben. Aber die Einbeit, die ein Kunstwerk als solches schlechterdings haben muss, fehlt darum den modernen Musikgattungen wahrlich nicht; sie ist nur geistiger, weniger greifbar oder definierbar vorhanden; wir wissen sehr gut, dass man nicht etwa einen Seitensatz aus einer Beethoven'schen Sonate in eine andere Sonate übersiedeln könnte. Ja auch sichtbar tritt die Einbeit hervor in der regelmässigen Wiederkehr der Hauptgedanken des ersten Theils in jedem zweiten Theile eines Musikstücks; ferner, als noch stärkere Reminiscenz aus der Zeit der Polyphonie, die sogenannte Durchführung in der Mitte, und ausserdem noch der freieste Gebrauch contrapunktischer Satzweisen im Einzelnen. Denn — und darin treffen wir nun ganz wieder mit unserm Verfasser zusammen: (S. 48) »Was in der ältern und ältesten Kunst als Zweck an sich behandelt wurde, das wandelte sich in der neueren immer mehr zum Material, als einem Mittel zur Erreichung höherer Zwecke um, ohne in dieser Umwandlung seine relativ selbständige Bedeutung ganz zu verlieren.«

Was sofort über Bach's Grösse und über seine Stellung als Abschluss seiner zu Ende gehenden, in ihm ihren höchsten Höhepunkt erreichenden und als Anfänger einer neuen, in ihm vorgebildeten Zeit gesagt wird, können wir zum grössten Theil mit gutem Gewissen unterschreiben. Namentlich ist wahr, was S. 8 ausgesprochen wird, »dass auch unter den Grössten der Grossen nur Wenige zu finden sein würden, die ihre Kunst mit so grossem Sinne übten, wie dieser einzige Mann, von dem man wohl sagen könne, dass er wie im Licht eines Heros, so auch fast in dem eines Heiligen aus der Zeiten Dunkelheit zu uns herüberstrahlte.« Auch dass (S. 20) in Bach's Arbeiten »Gesetzmässigkeit und Freiheit zur wunderbarsten Einbeit

verbunden seien; dass — wenigstens in den trefflichsten seiner Gebilde — durch seine hohe Genialität aller Zwang der Form so merklich gemacht sei, dass man fast ein Werk freibildender Einbildungskraft zu sehen glaube,« ist vollkommen richtig; wozu wir gleich noch den verwandten Satz S. 66 nehmen, dass Bach die allgemeinen Typen individualisirt habe; darin eben, dass er in den alten, traditionellen Formen einen ganz neuen Inhalt, seine eigene musikalische Lebensfülle zur Erscheinung gebracht hat, hat er den oben bezeichneten hohen Standpunkt zwischen alter und neuer Zeit eingenommen und behauptet. Aber es ist immer misslich, wenn nun solch ein Mann mit andern grossen Männern seines Faches verglichen und seine Superiorität nach allen Seiten durchgesetzt werden soll. Bei dem, was der Verfasser über Händel (z. B. S. 65) sagt, mussten wir unwillkürlich an das bekannte Dicitum Goethe's denken über das Zanken der Deutschen, ob er oder Schiller der Grössere sei. In Bezug auf Gesang zwar lässt unser Verfasser seinen Helden (S. 5) die Palme mit Händel, seinem Riesenbruders, theilen; wir möchten aber wissen, was Herr Fr. Chrysander dazu sagt, dass im Allgemeinen unser Verfasser doch eben nur in Bach das »Absolute der Musik anerkennt. Wir selbst hegen einige Zweifel, ob (S. 65) wirklich Bach's Clavierfugen jene Individualität, jene Freiheit innerhalb der traditionellen Form in so viel höherem Masse zeigen, als die Händel'sche Fis moll- oder Emoll-Fuge. Noch weniger aber können wir uns damit befreunden, dass (S. 5) »die beispiellose und wunderbare Blüthe der Instrumentalmusik ganz vornehmlich, ja man könne sagen (recht verstanden) einzig und allein in Bach wurzte; denn er zuerst habe diese im Beginn des 17. Jahrhunderts kaum im ersten Emporkommen begriffene Kunst in einer Macht und Fülle getübt, ja auf ganz neuen Fundamenten geschaffen, dass, was auf diesem Gebiete vor und neben ihm geleistet wurde, völlig verschwinde.« Das ist ein starkes, ja ein hartes Urtheil. Von Händel's Clavierfugen war schon die Rede und damit auch von dessen Sniten; aber auch das Orchester betreffend erlauben wir uns doch die Frage: darf sich der Tränermarsch im Saul und Samson, darf sich, rein instrumental betrachtet, der Siegesmarsch im Maccabäus, darf sich die Wassermusik Händel's wirklich neben Bach's Orchesterätzen nimmer sehen lassen? Wir haben, an Mozart'sche und Beethoven'sche Partituren gewöhnt, ein scharfes Ohr für die Mängel Händel'scher Instrumentation. und es ist auch Hrn. Chrysander nicht gelungen, uns davon zu überzeugen, dass auch hierin Händel das Höchste geleistet; wir wagen sogar das dormalen nicht Gunst erregende Geständniss, dass wir den Messias heute noch am liebsten mit Mozart's Instrumentation hören. Aber an jenen Mängeln hat auch Bach seinen Theil, nur, wie alles, was sein ist, ganz nach seiner Art. Mozart hat ein Orchester mit einem festen Kern, der, wie der antike Chor, stets auf dem Platze bleibt, und zu dem nur ab und zu Trompeten und Pauken, Posunen, Bassettörner sich gesellen. Bach

hat, wenn man alle von ihm gebrauchten Instrumente zusammenrechnet, deren eine grössere Zahl verwendet, aber er führt sie ein wie der dramatische Dichter seine Personen, bald viele, bald wenige, jetzt diese, jetzt andere. In Folge dessen treten häufig einzelne wenige Instrumente mit einander, aber jedes völlig selbständig auf. Aber diese Selbständigkeit jedes einzelnen — das ächt germanische Princip in Bach's Musik — müssen sie theuer bezahlen; erstlich damit, dass jedes durch ein ganzes Stück hindurch unaufhörlich arbeiten muss (man vergleiche in dieser Beziehung nur z. B. die 6 Sonaten Bach's für Clavier und Violine mit der Mozart'schen für dieselben Instrumente; wie es da im Kleinen gehalten wird, so auch in grössern Werken); zweitens damit, dass die einzelnen Instrumente unlegbar weit weniger nach ihrem eigentlichen Klangcharakter, gleichsam nach ihrem innern Befehle behandelt werden, als dies in so unendlicher Schönheit bei Mozart der Fall ist. Welche ganz andern Dinge müthet Bach den Oboen, noch mehr den Trompeten zu! Wer wird leugnen, dass bei Mozart diese Instrumente, weil erslich seltener und kürzer, aber stets zur Verfügung bereit, und zweitens ihrem Charakter gemäss, intensiv wirksamer und, in ihrer Beziehung zum Ganzen, mit viel mannigfaltigerer Wirkung gebraucht werden? Selbst die Führung der Bässe im Orchester — so wunderbar schön sie bei Bach sind (namentlich an ihnen ist er ja aus allen heraus zu erkennen): wir müssen doch oft gestehen, dass das zwar prächtige Orgelbässe und Clavierbässe, aber dass Mozart's Bässe den Instrumenten, namentlich dem Contrabass naturgemässer gehalten sind. Die grosse Schwierigkeit der Ausführung so vieler Bach'scher Werke hat zum Theil eben hierin ihren Grund. O. Jahn sagt bei Gelegenheit des Idomeneo (Mozart, zweite Aufl. 1867 I. S. 598): Die genaueste Kenntnis aller durch ein so reich gegliedertes Orchester zu erzielenden Wirkungen, wie sie hier sich verrathe, habe Mozart nur durch Divination gewinnen können; er hat in der That im Idomeneo die Grundlage aller modernen Instrumentation geschaffen. Ist dem also — und wir sind davon vollständig überzeugt — dann kann nicht Bach der Ausgangspunkt für die moderne Instrumentalmusik sein. — Dieser Darlegung unserer von dem Hrn. Verfasser abweichenden Ansicht fügen wir noch eine Frage bei. Warum ist er doch mit dem armen Alexander Kengel so unbarmherzig umgegangen, wie von S. 48 an, fünf Seiten lang, geschieht? Ist es denn wirklich vor Gott und Menschen ein Verbrechen, wenn auch einer von den *dux minorum gentium* es wagt, Kanones und Fugen in allen Tonarten zu schreiben und wenn er einen Verleger findet, der sie veröffentlicht? Sind die Fugen von Kengel wirklich so schlecht, wie unser Verfasser sie findet, dass war es gewiss besser, sie der Vergessenheit zu überlassen; Bach's Ruhm bedarf ja nicht, gegen solche Rivalen geschützt zu werden. Wir aber müssen bekennen, dass des Herrn Verfassers Urtheil uns nicht gerecht dünkt. Und ist bei Kengel's Fugen nicht von weitem eingefallen, sie mit

den Bach'schen zu vergleichen; wir haben sie genommen, wie sie sind; und dass der Urheber derselben ein talentloser Mann sei, diesen Eindruck haben wir nicht erhalten. Unter den 48 Stücken ist manches Schwache, Mühsame und Unerquickliche; aber es sind auch tüchtige Arbeiten darunter — uns sind z. B. im ersten Theil die Fuge aus E-dur $\frac{3}{4}$, der Kanon in As-dur (*alla seconda con parte libera*), die vierstimmige Fuge in Des-dur, die zweistimmige in F-dur, im zweiten Theil der Kanon *alla dominante* in Des-dur $\frac{3}{4}$, und die Fuge in D-dur, dreistimmig, — wirklich lieb geworden; uns haben diese Stücke insbesondere deshalb interessirt, weil sich in ihnen der Versuch darstellt, die alten strengen Formen mit moderner Eleganz zu verbinden. — S. 60 ff. erörtert der Verfasser die Frage: wie eine Fuge beschaffen sein müsse, um vortreflich genannt zu werden? Er hat zuverlässig Recht, wenn er die Fuge von den allgemeinen ästhetischen Forderungen nicht dispensirt, die wir an ein Musikwerk stellen, d. h. wenn er die regelrechte *Factur* sich nicht als Ersatz gefallen lässt für mangelnden musikalischen Inhalt. Ebenso pflichten wir ihm darin bei, dass dieser Maassstab, sobald man ihn anlegt, sich als ein ziemlich subjectiver erweist (unsere obige Meinungsverschiedenheit in Betreff Kengel's ist ein Beleg hierfür). Aber wir glauben doch, dass man in der Frage noch einen Schritt weiter gehen, noch eine bestimmtere Antwort geben kann. Wenn wir sagten: eine Fuge ist dann vortreflich, wenn nicht nur die wohlbegründeten Fugenregeln *correct* beobachtet sind, sondern wenn 1) das Thema ein schon an sich schöner, melodischer Gedanke, wenn 2) die Wiederkehr und Nachahmung desselben — ganz oder theilweise, in Umkehrung, Verkürzung oder Vergrößerung, kurz in allen den verschiedenen Formen immer durchaus klar ist, so dass der Hörer es bestimmt unterscheiden kann; und wenn 3) sich hieraus ein immer breiteres, immer mächtigeres Tongewebe bildet, das, stets durchsichtig, doch schliesslich mit der ganzen Gewalt einer nach allen Seiten sich dehrenden und doch in sich concentrirten Masse auf den Zuhörer wirkt: — würde der Herr Verfasser nicht vielleicht diese Sätze gutheissen?

(Schluss folgt.)

Kain,

Oratorium frei nach Byron von Theodor Heigel, Musik von Max Zenger.

(Zum ersten Mal ausgeführt im Palmsonnags-Concert in München.)

F. E.*) Wir erinnern uns mehrerer Besprechungen von Oratorienaufführungen, worin behauptet war, das Oratorium sei eine ausgelebte Kunstgattung, und ein Componist würde darum einen argen Missgriff thun, wollte er sich auf diesem Gebiete

*) Der folgendes Aufsatz ist uns aus München eingeschickt worden und hat einen uns persönlich unbekanntem Mann zum Verfasser. Obwohl wir im Principiellen nicht überall zustimmen können, und einen gewissen städtischen Standpunkt bei Beurtheilung des Oratoriums als Kunstgattung nicht theilen, wollen wir doch den Aufsatz unsern Lesern mittheilen, nur mit dem Vorbehalt, das neue Werk und seine gerühmten Vorzüge seiner Zeit zu präsen. D. Red.

noch Ruhm erwerben. Wir, die wir an die Entwicklungsfähigkeit einer jeden Kunstgattung glauben, wenn anders nur die Weiterbildung eine organische ist und unter Beibehaltung des ein für alle Mal Bewährten nach Beseitigung des Veralteten neue Elemente zugeführt und mit dem historisch Gegebenen zu einem neuen Ganzen verbunden werden, — wir konnten in jenes Urtheil nie einstimmen.

Freilich hätte dasselbe eine scheinbare Berechtigung dadurch, dass dem Publicum, das immer einen gesunden Instinct hat, der Mangel realer, rein menschlicher Anschauungen und Empfindungsweise, wie er sich in so vielen Werken dieser Gattung zeigt, anfang unbehaglich zu werden. Das Alles nimmt sich in der Kirche ganz anders aus, wohin das Oratorium seiner ursprünglichen Bestimmung nach gehört.

Ebensowenig vermochten Händel's Opern, die wir jetzt als Oratorien im Concertsaal zu hören bekommen, das Interesse an dieser Gattung lebendig zu erhalten, da hier eine antike oder biblische Handlung äusserlich nur lose verknüpft und in völlig ungleicher Weise bald zu breit, bald zu gedrängt behandelt ist, die innere Motivirung mangelt und dazu wieder der schleppende Gang der einander ablösenden Arien, das unnothigte Aufhalten des dramatischen Fortgangs durch Chöre kommt, — lauter Mängel, die uns selbst Händel's gewaltige Conceptionen nicht zu ersetzen vermögen. So kam es denn, dass das Publicum gar oft mit Misstrauen in's Concert ging, wenn ein Oratorium angekündigt war, und sich um einiger ausstehender Langweile willen gegenüber den erhabensten Schöpfungen auf diesem Gebiet kühl benahm, und dass die Kritik ein Oratorium, das in Wahl des Stoffes, Form und Mitteln der Darstellung den gesteigerten Anforderungen der Zeit entspreche, für ein Ding der Unmöglichkeit hielt.

Dass aber ein Künstler, der auf der Höhe seiner Zeit steht, seines Erfolgs alle Mal gewiss ist, mit dieser Ueberzeugung verlassen wir am Palmsonntag Abends den hiesigen Odeonssaal, wo obiges Werk von der musikalischen Academie in Verbindung mit den besten Kräften unserer Oper und einem starkbesetzten, den besten hiesigen Gesellschaftskreisen angehörigem Dilettantenchor unter des Componisten eigener Leitung vor einem grossen Auditorium und mit glänzendem Erfolg zur Ausführung kam.

Nicht den geringsten Antheil an dieser Wirkung hatte der Umstand, dass das vorgeführte Werk wirklich in mehrfacher Hinsicht eine Fortbildung seiner Gattung ist — ein Lob, nach dem jeder Künstler streben muss — und zwar eine Fortbildung im wahrsten Sinne, nicht ein Wegwerfen alles Dagewesenen und ein Ersetzen desselben durch selbst ausgeklügelte Kunstprinzipien. Die Wahl des Stoffes ist eine sehr glückliche zu nennen. Es ist der ewige Kampf in des Menschen Brust zwischen Glaube und Zweifel, zwischen Freiheit und Unterordnung einem höhern Willen gegenüber, oder vielmehr sind es die Gemüthszustände, die dieser Kampf hervorruft; der Mensch selbst — immer das würdigste und dankbarste Kunstobject — ist hier nach seiner tiefinnersten Seite zum Gegenstand eines musikalischen Kunstwerks gemacht und zwar nach dieser Seite allein, da die wenigen Berührungen, in welche Kain mit seiner Umgebung tritt, alle auf jenen Kampf Beziehung haben, der seine Seele bewegt.

Ein innerer Conflict aber, der die Menschheit Zeit ihres Bestehens erregt hat und heut zu Tage mehr als je in Athem erhält, muss auch als Kunststoff das höchste Interesse erwecken, und wir müssen es einen entscheidenden Fortschritt nennen, dass den Inhalt des »Kain« eben dieser Conflict bildet. Der bisherige Mangel eines solchen im Oratorium erklärt sich aus der theologischen Tendenz desselben; hier war der Mensch in seiner blossen Abhängigkeit von Gott in der völligen Weggabe seiner selbst an ihn dargestellt. Unserer gegenwärtigen Kunst-

richtung liegt jener Kampf näher. Hier erscheint der Mensch im guten und bösen Gebrauche seiner Freiheit, und wenn uns im Kain auch die Engel, Lucifer und die Dämonen als von aussen wirkende Mächte warnend oder verführend gegenüber der Hauptperson vorgeführt werden, so erscheinen sie doch vorzugsweise als durch die künstlerische Gestaltung der Idee bedingte Personificationen der in Kain's Seele sich streitenden Vorstellungen. Dass nun beinahe ausschliesslich seelische Vorgänge darzustellen waren, machte den gewählten Stoff für musikalische Bearbeitung wie geschaffen, und der durchschlagende Erfolg des Werks bewies wieder einmal recht deutlich, dass die Wiedergabe solcher Vorgänge der Tonkunst eigenstes Gebiet ist. Hinwiederum brachte es die Beschränkung des Stoffes auf das innere Leben des Menschen (denn der Brudermord erscheint nur als letzte in die Sinne fallende Folge jenes inneren Kampfes) mit sich, dass, ungeachtet der durchweg eingehaltenen dramatischen Form, wie sie durch die Darstellung eines Widerstreits in allen seinen Phasen bedingt war, die scenische Darstellung weggelassen musste.

Dass das Herbeiziehen des dramatischen Elements dem Oratorium mehr Leben zu geben geeignet sei, hatte bekanntlich schon Mendelssohn anerkannt, und gerade die bewegten dramatischen Momente im Paulus sind es, die uns in diesem Oratorium heute noch am meisten ansprechen, auch ist bei weitem der grössere Theil des Elias rein dramatisch, doch fehlt in der Anlage dieser beiden Werke ein Zusammenfassen des Stoffes in eine einheitliche Form. Im Paulus haben wir noch erzählendes Recitativ, in beiden Werken handelnde Personen und betrachtende Arien, handelnden und betrachtenden, auch schildernden Chor in gleicher Bedeutsamkeit nebeneinander. Das Festhalten an der theologischen Seite des Inhalts und theilweise an der hergebrachten epischen Form brachte dies nothwendig so mit sich.

Anders im »Kain«. Hier, wo es sich um Darstellung einer Reihe von Vorgängen in Kain's Seele handelte, musste die blosser Betrachtung weit in den Hintergrund treten und die innere Handlung zur Hauptsache werden. An dieser Handlung nimmt auch der Chor theil, sie ist er die Rolle des ferner stehenden objectiv betrachtenden Zuschauers, sondern die jener unmittelbaren Theilnahme an dem Gescheh des Menschen hat, wie sie der Gattung den guten Geistern als Berathern und Warnern, den bösen als Verführern zuweist. Er ist somit nicht als eine Fiction eingeführt wie der Chor des griechischen Dramas, oder ein Chor, der nach bedeutenden Momenten eine Nummer des evangelischen Choralbuchs aufschlägt, sondern seine Anwendung erscheint hier als die Darstellung eines wirklich bestehenden Verhältnisses zwischen dem Menschen und den über- und unterirdischen Wesen. Die ganze Anlage und Ausführung des Stoffes im Kain ist eine durchaus einheitliche, stetig und folgerichtig gesteigerte, die Motivirung ist durchaus wahr, ebenso ist jede Person bestimmt charakterisirt, soweit nämlich, als es allgemein menschliche Typen, als welche sich die einzelnen Figuren darstellen, sein können und sollen; denn es war ja nicht die Aufgabe, uns den Menschen im wilden Urzustande vorzuführen, sondern in jenem Ringen, wie es von Anfang her in seiner zwiespältigen Natur begründet ist und mit ihm fortdauern wird, so lange seine Gattung existirt.

Ein weiterer Vorzug des Werks ist eine höchst wirksame, verständige Aneinanderfügung und Vertheilung der Gegenstände, nie wird der Hörer durch allzuviel anhaltende gleichmässige Eindrücke ermüdet, und da die Gegensätze sich durch ihr wiederholtes Aufeinandertreffen auch gegenseitig steigern, so wird dadurch der Hörer in fortwährender Spannung erhalten, die ihren höchsten Grad erreicht, sich die beiden Träger derselben, Kain und Abel, beim Opfer gegenüberstehen.

Aber auch musikalisch ist das hier besprochene Werk höchst bedeutend, und das ist ja, allen Theorien von der Poesie als dem Manne und der Musik als dem Weibe zum Trotz, doch zuletzt die Hauptsache. Zunächst begegnen wir darin einer reichen, auf ernstes Nachdenken gegründeten und aus tiefem, wahren Gefühle stammenden Erfüllung, einer Grossartigkeit, Kraft und Energie der Conception, wie sie von einem so gewaltigen, des Menschen Innerstes aufwühlenden Stoffe gefordert war, daneben einer rührenden Zartheit der Empfindung bei der Wiedergabe menschlicher Lagen, ein gesundes Herz, das den Künstler befähigt, das wahr Aufgefasste auch wahr und ganz wiederzugeben. Das Werk ist durchweg edel gehalten, frei von Gemeinplätzen und blosser Musikmecherei, die Motive sind musikalisch schön, stets neu und originell, stets der Person und der Lage angemessen und darum auch immer von unmittelbarer Wirkung. Bei den Soli bemerkten wir eine ganz verschiedene Begabung zum Dramatischen und die Fähigkeit, den bezeichnendsten und zugleich intensivsten Ausdruck für eine Situation zu finden, bei den Chören eine Kraft, die sich offenbar an Händel'schen Mustern gross gezogen hat. Der Künstler bekundet überdies eine vollständige Herrschaft über die Formen und Mittel der Darstellung, er ist ebenso frei vom ängstlichen Anklammern an's Hergebrachte, als vom eitlem Suchen nach Originalität und Effect. Wo es nur immer der Natur des Darzustellenden entsprach, sind die bekannten Formen beibehalten und erweisen sich auch als nichts weniger denn willkürliche Schulregeln. Für mehrere Chöre, wenn sie ein tröstendes, warnendes, strafendes Wort mit besonderer Eindringlichkeit auszusprechen haben, erheben nichts angemessener als die polyphone Form, speciell die der Fuge mit ihren strengen und stetigen Wiederholungen des Hauptthemas. Aber der vorwiegend dramatische Inhalt bedingte es, dass sowohl häufig von einer strengen, formellen Abgrenzung der einzelnen Theile abgegangen werden, dass ein begleitetes Recitativ (das Secco-Recitativ ist ganz verbannt) von einem Arioso unterbrochen, dieses wiederum abgebrochen, dass überhaupt dem recitirenden Gesange eine grössere Stelle, als es bisher im Oratorium der Fall war, eingeräumt werden, was auch, dass bei den Chören die Polyphonie nur wie angedeutet, im Uebrigen aber, ganz gegen den Gebrauch, der homophone Chorgesang (in den Chören der Dämonen finden sich sogar längere Unisono-Sätze) häufiger zur Anwendung kommen musste. Was übrigens das Werk von thematisch-polyphoner Arbeit enthält, ist so correct und kunstfertig, als irgend ein Werk ältern Stils aufzuweisen vermag, ohne dass irgend einmal die Wirkung auf das Gefühl trockener Gelehrsamkeit aufgeopfert wäre. In der Auswahl und Anwendung der Darstellungsmittel zeigt der Componist eine völlig gereifte Ausbildung; Gesang und Instrumente sind durchaus richtig behandelt. Die Stimmführung im Ensemble, Chor und Orchester ist immer lebendig, die Instrumentation klar, massvoll und charakteristisch, die Klangfarben stets gestimmt und der Situation angepasst. Endlich können wir auch die correcte, tief durchdachte Declamation nicht unerwähnt lassen. Kurz das ganze reiche Material der modernen Darstellungsmittel ist mit Geschick und Geschmack verwendet.

Der an poetischen Schönheiten reiche Text bekundet einen geschickten Librettisten, der im Stande ist, dem Tonkünstler einen Stoff componirbar einzurichten, ohne dabei dem poetischen Werthe seiner Arbeit Eintrag zu thun. Leider ist es uns hier nicht vergönnt, auf die Schönheiten des Textes im Einzelnen einzugehen, wir müssen uns auf einen kurzen Ueberblick beschränken. Das Werk zerfällt in drei Abtheilungen. In der ersten erscheint Kain noch in Berührung mit der guten Seite der Menschheit. Trauer über die Nacht in seinem Innern, glühendes Verlangen nach Erkenntniss bethört ihn und der wilde Trotz gegen den unbegriffenen Gott kommt erst zum

Ausbruch, als ihm Lucifer Erkenntniss verspricht, nachdem ein äusseres Zeichen von Oben, wosach Kain verzweifelt rief, ausgeblieben und er sich Lucifer in die Arme geworfen, als Gegensätze Kain's erscheinen die Glieder der ersten Menschenfamilie, das Elternpaar, reuenvoll über den Sündenfall und mit den Kindern Abel und Zillah den Herrn um Frieden anflehend, dann Adah, Kain's Schwester und Gattin, voll liebender Anhänglichkeit an den Gatten, voll reiner Freude an ihrem Familienglück, auf das sie Kain als einen Ersatz für das verlorene Paradies hinweist. Alles dies hören wir nicht allein im Worte, sondern mit eben solcher Bestimmtheit im musikalischen Ausdruck, und es gehört nicht zu den geringsten Vorzügen des Werks, dass gleich vom Anfang an die Charaktere der beiden Hauptpersonen, Kain's und Adah's, mit wenigen grossen Strichen poetisch wie musikalisch sicher getroffen sind. Von überaus zarter, reiner Empfindung ist ein einfach schmuckloses Schilmermelied Adah's bei ihrem Kinde, von tief andächtigem Stimmung ein Gebet der Familie, von gewaltiger Wucht des Ausdrucks der Schlusschor der Abtheilung, wo die Engel ausrufen, dass des Herrn Arm den Gottlosen zerschmettern werde.

In der zweiten Abtheilung betritt Kain Lucifer's Reich, der ihn den Hass lehrt gegen einen »Gott des Schreckens, nicht der Liebe«, der nur feile Knechte, wie Abel, zu Lieblichen sich erwähle. Kain, in's Innere getroffen, da dies ja seine eigenen Gedanken sind, sagt sich nun im Bunde mit den Dämonen von Herrn los. In Mitte der Abtheilung fällt noch ein heller Schein aus der Oberwelt in seine Seele, in einer Arie grüsst er aus der Unterwelt mit ergreifender Wehmuth Adah, den Stern seines Herzens, und wenn schon die Qualen, in die ihn seine Zweifel versetzten, unser Mitleid erregen, um so mehr die Wahrnehmung, wie menschlich warm sein Herz schlägt. Aber Lucifer reiss ihn gleich weg in seines Schicksals düstere Fragen, und sein Loos ist damit entschieden. Diese Abtheilung bot dem Componisten entschieden die grössten Schwierigkeiten. Lucifer war hier ohne alle menschliche Umhüllung und Beigabe, in eigener Person, und seine Umgebung nicht als gewöhnliche Theaterleute, sondern als die im All ewig zerstörend wirkenden Kräfte darzustellen. Soweit es möglich ist, den Eindruck dieser Vorstellung auf unser Gemüth musikalisch wiederzugeben, hat der Componist dies auch wirklich geleistet, und in der Herbeiziehung aller Mittel der modernen Instrumentaltechnik das künstlerische Maass weise einzuhalten gewusst. Hervorzuheben aus dieser Abtheilung ist der erste Chor der Dämonen, der uns die Vorstellung von der Ewigkeit der Pein gefallener Geister (durch stete Wiederkehr des Hauptmotivs in der Tonic) zum Bewusstsein bringt, und eine Rede Lucifer's, wobei durch die Charakteristik der Melodie und der Combination der begleitenden Instrumente das Höhnische und zugleich Verlockende der Rede trefflich wiedergegeben ist.

Die dritte Abtheilung führt uns nach einer glänzenden, den Sonnenaufgang maierenden Instrumentaleinleitung Abel's einfach frommes, durch Betrachtung der herrlichen Natur zum Schöpfer erhebendes Gemüth vor. Er bereitet sich zum Opfer, Kain tritt hinzu, um gleichfalls zu opfern, — Adah holt ihn unter Thränen darum geheten — aber er thut es mit Trotz im Herzen, darum berührt der Herr sein Opfer nicht, und als ihm Abel dies vorstellt, schwört er, keinen Altar mehr zu duiden und erschlägt den Bruder, der den seinen vor Kain's Angriff schützt. Bei aller Breite in der Anlage dieser Scene wird das Interesse des Hörers dennoch fortwährend rege erhalten, sowohl durch die treffliche Charakteristik, mit welcher die abwechselnden Reden der Brüder behandelt, und das grosse Geschick, mit welchem dieselben zu einem formell einheitlichen Musikstücke verschmolzen sind, als auch durch die mächtige Steigerung der Situation und die erschütternde Wahrheit ihrer Darstellung. Von ebenso bedeutender Wirkung ist die darauf

folgende Scene — Kein in einsamer Betrachtung über seine That und über das Strafgericht, das durch sie der Herr über ihn ergehen liess. Das Folgende wickelt sich nun rasch ab, die Familie tritt herzu, dem Mörder fluchend, Adam will ihn opfern, Adah bittet für ihn, — da spricht der Herr durch seinen Engel, dass er nicht den Tod des Sünders wolle, dem unstät auf der Erde wallenden Kain möge sein eigener Geist zum Fluche werden. Adam wird aber seine eigene ahnhole Vermehrung und die Abstammung des Welterlösers aus seinem Stamm gewünscht. Alles dies ist mit höchster dramatischer Lebendigkeit in Musik gesetzt. Nach einem kurzen Abschiede Kain's und Adah's, der Treuen, die den Gatten in sein Elend begleitet, schliesst das Werk mit einem pompösen, den Allmüchtigen als die einzige und reine Quelle des Lichts preisenden Chöre der Engel.

Aus dem Gesagten erhellt, dass der Text die höchsten Anforderungen an den Componisten stellte. Er ist ihnen nach allen Seiten hin gerecht geworden, und wir können nicht umhin, das Werk als eine höchst bedeutende Erscheinung im Gebiete der Musik zu begrüssen und ihm die weiteste Verbreitung in und ausser dem Vaterlande des Künstlers zu wünschen.

Berichte.

Dresden. (Schluss.) In den seit Ende November stattgefundenen Uebungsabenden des Tonkunsilvereins kamen unter andern folgende Musikstücke zum erstenmal zur Aufführung: Corelli Concerto grosso für Streichinstrumente: Antonio Vivaldi: Concert (H-moll) für vier Solovioline, Viola, Bass und Cembalo (Manuscript); Seb. Bach: Concert (A-moll) für vier Claviere mit Begleitung von Streichinstrumenten; nach dem vorhergehenden Concert von Vivaldi bearbeitet. Beide Nummern, hintereinander gespielt, interessirten ausserordentlich. Mozart: Symphonie A-dur, Serenade D-dur für kleines Orchester (Manuscript). Divertimento Es-dur für zwei Oboen, zwei englische Hörner, zwei Clarinetten, Fagott und zwei Waldhörner; Raff: Sonate für Pianoforte und Violine Op. 123; Reinecke: Sonate für Pianoforte für vier Hände Op. 25; Clara Schumann: Trio Op. 17; Fr. Müller: Quartett Op. 59, für Clarinette, Violine, Viola und Violoncell; Volkman: Quartett A-moll Op. 9; W. Bargiel: Trio F-dur Op. 6; Sonate Op. 18; Brahms: Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn; G. Zillinger: Trio für Streichinstrumente (Manuscript) etc.

Nachst diesen periodisch wiederkehrenden Concertunternehmungen hat sich diesen Winter hier noch ein Verein für klassische Kammermusik gebildet, welcher im engeren Kreise viel Anklang gefunden hat. An der Spitze desselben steht Herr von Wasielewski, der sich mit den Herren Franke, Meinel und Karasowski k. Kammermusikzuzusammenschau hat, um seinem Auditorium die Quartette unserer klassischen Meister vorzuführen. Wenn auch die Gattetechnik Wasielewki's nicht immer den Anforderungen entspricht, welche man heutzutage wohl berechtigt ist, an einen Violinist zu stellen, so sucht er das Fehlende durch intelligente Auffassung des musikalischen Inhalts der von ihm zu spielenden Musikstücke zu ersetzen. Auch Clavierstücke haben die Herren Unternehmer in das Bereich ihrer Programme gezogen. Viel Erfolg hatten Fräulein E. Hauffe (Clavierquintett von Schumann) und Herr Capellmeister C. Resneck (Esdur-Trio von Schubert u. s. w.).

Alljährlich finden zwei Concerte der kgl. Capelle im Hoftheater zum Besten ihres Wittwen- und Waisenunterstützungsfonds statt, bei welchen dieselbe vom k. Hoftheaterchor und abwechselnd von der Draysig'schen und Dresdener Singacademie unterstützt wird. Mangelnde Zeit zu Proben, da in Dresden jeden Abend Theateraufführungen stattfinden und dadurch Orchester, Chor und Bühne sehr in Anspruch genommen werden, machen es fast unmöglich, grössere unbekanntere oder neue Musikstücke zur Aufführung zu bringen. Das Repertoire dieser Concerte leidet deshalb an einer gewissen Einformigkeit. Im Aschermitwochconcert kamen unter Direction des Herrn Dr. Rielz Haydn's Schöpfung und Mozart's Cdur-Symphonie in wahrhaft künstlerischer gelungener Art zur Aufführung. Das Palmsonntagconcert brachte unter Leitung von C. Krebs Handel's Messias und Beethoven's C-moll-Symphonie. Die bestehende Sitze, in diesen Concerten nach dem gewöhnlich zur Aufführung kommenden Oratorium und einer Symphonie zu spielen, muss als sehr geschmacklos und unkünstlerisch bezeichnet werden, um so mehr, da das vorhergehende Stück gewöhnlich durch Kürzungen darunter leiden muss. Die Veranstalter der betreffenden Concerte würden sich den Dank aller Kunstfreunde erwerben, wenn sie hierin

eine Aenderung treffen wollten. Die Befürchtung, dass die Einnahmen darunter leidend wären, dürfte sich als illusorisch erweisen.

Am 22. Novbr. hatte die Dresdener Singacademie zu wohlthätigen Zwecken ein grosses Concert in der Kreuzkirche veranstaltet, in welchem als Hauptnummer die Schubert'sche Messe unter Direction des Herrn Pfeifferscher und mit Unterstützung des hiesigen Stadtmusichors in gelungener Aufführung interessirte. — Am 29. März gab der Liederkreis ein Concert, in welchem unter F. Reichel's Leitung M. Bruch's »Fritjof's Sage« recht gelungen zu Gehör kam.

Die Draysig'sche Singacademie brachte zur Todtenfeier ihres Mitglieds, des hier allgemein geachteten und geliebten, am 4. Oct. 1868 verstorbenen Altkirkers F. Kaufmann, mit Unterstützung der kgl. Capelle und unter Direction des Herrn A. Reichel, das Requiem von Cherubini, Anfangs April in einem Concerte die Missa solennis (D-dur) von demselben Meister zur Aufführung. An Stelle des Verandrigenten Herrn Reichel ist Herr Horganist G. Merkel getreten.

Der Orchesterverein hat in drei öffentlichen Aufführungen wiederholt Probe seines rühmlichen Strebens abgelegt. In der ersten Production erregte der talentvolle 15jährige Alexander Kummer, Sohn des Verandrigenten Herrn Kammermusik a. D. O. Kummer, als Violinspieler gerechtes Aufsehen.

Unter den Virtuosen-Concerten nahmen die von Herr Courmeister Lauterbach, Mary Krebs und Georg Leitert den ersten Rang ein. Sämmtliche Concerte fanden vor überfülltem Saale und unter rauschendem Beifall des Publicums statt. Im Lauterbach'schen Concert spielte Frau Sara Magnus-Heuse das Cmoll-Concert von Beethoven und mehrere Salonpiecen. Die geschätzte Künstlerin fand zwar ein bereits claviermüdes Publicum, wusste sich jedoch absonderlich unter ihren zahlreichen Kunscolleginnen zu behaupten, ohne gerade unter denselben eine hervorragende Stellung beanspruchen zu können.

Einiges Aufsehen erregte der Violinist Herr G. Friedemann, grossherzog. hessischer Kammervirtuos, der, gänzlich unbekannt, am 23. Novbr. eine Sonree gab. Er erwartete sich als vorzügliche Geiger und zwar als Repräsentant der belgischen Violinschule. In letzterer Eigenschaft lief allerdings auch die Geisse, welche seinem Spiele gezogen ist. Dasselbe wird durch die neuere, kleinere Richtung Joachim's, Lauterbach's, Kompál's, Auer's und anderer Künstler weit übertraffen. Demnachzeit wundert es mich, dass der treffliche Geiger nicht weiter bekannt geworden ist.

Zum Schluss meines Berichtes soll ich Ihnen nun eigentlich noch über andere Oper referiren; leider ist jedoch das nicht viel zu sagen. Unser Repertoire hat sich in einem sehr kleinen Kreislauf bewegt. Wir haben längst bekannt, starr der bisherigen Generaldirector Otto von Konneritz plötzlich in der Nacht vom 26. zum 27. November v. J. am Herzschlag. Er hinterlässt seinem Nachfolger, dem früheren Hannover'schen Intendanten Grafen J. von Platen-Hallermund, der sein Amt Anfang März d. J. angetreten, die Oper in ziemlich desolaten Zustande. Capelle und Chor sind die Hauptstützen, welche noch den alten Ruhm des fastius hiesigen und meist Vorzüglichen leisten. Moge die Zukunft wieder eine bessere neue Aera in den Dresdner Theaterzustand herauführen! Es scheint, als wenn Graf Platen mit Sachverständniss und Energie vorgehen wollte. Die Engagements von Niemann (2—4 Monate während des Winters), Frau Kainz-Frause (ersie dramatische Sängerin), Bachmann (Tenor) etc. werden hoffentlich das Opererepertoire wieder beleben. Frau Bluma verlässt am 1. Juni ihr Engagement, sie konnte sich als erste Sängerin hier nicht halten.

Schliesslich habe ich Ihnen noch zu berichten, dass am 29. April zur Freude aller Kunstfreunde Cimarosa's »Helmliche Ehe« in trefflicher Weise unter Direction von F. Rietz neu einstudirt in Scene gegeben ist. Die Mitwirkenden, die Dame Otto-Avischen, Weber und Krebs-Michaelis, sowie die Hofschauspieler, Eichberger und Scarin thaten nach Kräften ihre Schuldigkeit.

Basel. Nachdem im letzten Abonnement-Concert und darauf in einem besondern Concert, dessen Ertrag zur Einführung der Pensionsstimmung soll verwendet werden, Schumann's Paradies und Peri unter Mitwirkung von Fr. E. Wagner aus Carlsruhe zur Aufführung gekommen war, freilich nur mit kleinem Chor, aber dennoch sehr befriedigend, brachte die Liedertale in einem Concert zu Gunsten des Fonds zur Erbauung einer Tonhalle sieben Beethoven's C-moll-Symphonie Bruch's Fritjof's Sage zu Gehör (Hauptbes: Fr. M. Reiter). Die Ausführung der Chöre stand erheblich zurück hinter den früheren Aufführungen von Antigone und Oedipus und brachte das Werk stellenweise nicht gehörig zur Geltung. Eudlich lernten wir auch noch, bevor uns Herr von Bulow verlies, sein durch die Münchener Mustervorstellungen berühmtes Talent zur Direction kennen, indem er im Concert des Herrn K. M. Lutz die Leitung des Or-

cheaters übernahm. Ausser dem Bulow'schen Triumphmarsch (zu Julius Cäsar), erfuhr sich das Publicum vorzüglich an der sehr feinen Ausführung der Suite von Raff und auch die Tanhäuser-Overture, die in Anwesenheit des Componisten probirt werden war, ging besser als gewöhnlich. Herr von Bülow (dar ausserdem noch die Rhapsodie espagnole spielte) sprach sich ausserst anerkennend über die Leistungsfähigkeit des Orchesters und erfuhr über diesen Schluss seines hiesigen Wirkens aus.

Wir müssten unter solchen Umständen den Weggang des Herrn v. Bulow in seine frühere Stellung nach München sehr bedauern und als erheblichen Verlust unseres musikalischen Lebens empfinden, wenn wir nicht die Hoffnung hätten, im nächsten Winter, wenn unsere Musikschule in's Leben getreten sein wird, im Director einen Ersatz, einen vorzüglichen Clavierpieler und einen in weiten Kreisen angesehnen Künstler zu gewinnen. Schon seit Jahren war von Errichtung einer Musikschule gesprochen, auch kleine Ansätze dazu gemacht worden. In Baslerischer Langsamkeit raffa endlich die Sache zum entscheidenden Beschluss der gemüthenützigen Gesellschaft, eine solche Anstalt zu errichten und mit den nöthigen Geldmitteln auszustatten. Regierung und Stadtrath haben sich ebenfalls mit einem Beiträge theilhaft und so ist das Schwerste, der Anfang, für einstweilen gesichert, und wir haben die gute Zuversicht, dass die neue Anstalt nicht nur (wenn vielleicht auch erst nach und nach) sich gehörig entwickeln, sondern in unser musikalisches Leben fördernd eingreifen werde. Wer mit unsern musikalischen Zuständen vertraut ist, wird zugestehen, dass eine Erfrischung, ein neuer Antrieb sehr wünschlich, ja nöthig ist, wenn nicht ein entschiedener Rückschritt sich bemerkbar machen soll. Eine gewisse Müdigkeit macht den Eindruck, als ob wir uns im Ausleben einer Periode befänden. Der Rückgang würde vielleicht, dem aussere Ansehen nach, noch einige Jahre auf sich warten lassen, aber dennoch ist es schon jetzt nöthig, jener Strömung ein Gegengewicht zu setzen. Selbstverständlich schliesst sich die neue Anstalt mehr den bereits in verschiedenen Schweizerstädten mit Erfolg bestehenden Musikschulen an, als den deutschen Conservatorien. Es ist in erster Linie auf Hebung des Musikunterrichts in Dilettantenkreisen, auf gediegene Musikbildung unserer eigenen Bevölkerung abgesehen; für eine eigentliche Kunstschule sind die Mittel (wenigstens einwärtigen) nicht vorhanden. Allein auch das bestehende Stufen geht auf das Hauptziel hinaus, die Verbreitung wahrer und gesunder Kunstübung und dürfte desselbe tüchtigen Künstlern nicht zu gering scheinen, ihm ihre Kraft zu widmen. (Vergl. die Anzeige.)

Zölingen. . . . Mit dem Chiffretag-Concert erreicht unsere Saison gewöhnlich ihren Schluss. Natürlich wird immer ein des hohen Festes würdiges Werk aufgeführt. Für dieses Jahr war Cherubini's Requiem bereits eingekauft, als mehrere plötzliche Krankheitsfälle die Ausführung unmöglich machten. Schade, es war ein schöner Schluss einer Saison gewesen, die uns Freude und Genuss aller Art gebracht hat sowohl in den Abonnement-Concerten, als auch in denjenigen, welche Viriolen und Künstlerinnen gegeben haben.

Von den ersten fanden wieder vier statt, in welchen unter anderen folgende Stücke vorgezogen wurden: 1) 3. Dec. Overture zu «Rosamunde» von Franz Schubert und zu «Idomeneo» von Mozart und zwei Chöre aus derselben Oper. Concertstück für Piano- und Solo von C. M. v. Weber und Phantasia-Impropt für Piano- und Solo von F. Chopin, beide vorgezogen von Frau Dr. Willener, Schülerin des Münchener Conservatoriums. — 2) Weihnachtstag: Symphonie Nr. 1 von Mozart; Overture zu «Joseph von Nehul»; Motetten von Haydn und Neujahrshied von Mendelssohn. — 3) 17. Jan. 1867: Suite in D-dur für Orchester von S. Bach und Overture die «Abencerca» von Cherubini. Es ist dies das erste orchestrale Werk von Bach, welches hier öffentlich zur Aufführung kam. Die präcise Ausführung desselben war von grosser Wirkung auf das Publicum. Ausserdem ist Bach durch Clavier- und Orgelmusik in Privatkreisen und Kirche eingeführt.) Chöre und Sologänge von Mendelssohn; die Cantate «Im Gebirge» von C. L. Drobisch. — 4) 3. März: Overture zu «Preciosa» von C. M. v. Weber; «La Zingara», Ballett di Donizetti; «Die Zigeuner», Rhapsodie mit Orchester von Julius Becker; Singspiel Concert für Violin mit Orchesterbegleitung, von P. Rode; Finales des ersten Actes der unvollendeten Oper «Loreley» von Mendelssohn.

Künstler-Concerte wurden gegeben von: 1) 26. Oct.: Alfred Jössi. 2) 3. Nov.: Joseph Joachim und Joh. Brahms. 3) 21. November: J. Vogt aus Freiburg im Uechtland, Orgelconcert. 4) 3. Februar 1867: Samuel Beethoven, Zögling des Blinden-Instituts in Bern, Violoncell. 5) 21. März: Frau Helene Hermann, Harfen-Concert, unter gefälliger Mitwirkung von Fräulein Magdalena Reller, Sängerin aus Basel. Dass diese Künstler-Concerte Vortreffliches darboten, ja das Höchste, was geleistet werden kann, dafür bürgen die Namen der

Künstler. Unvergessen bleibt uns die Suite E-dur von Seb. Bach, vorgezogen von Hrn. J. Jöschin.

Möge der edle Wetteifer unserer Vereine nie erkalten und die Bemühungen unseres tüchtigen Directors, Herrn Eugen Petzold, immerdar würdig unterstützen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Der Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst veranstaltet am 18., 19. und 20. Juni d. J. in Arnheim ein Gelegenheitsconcert zu 18. allgemeinen Versammlungen im Musiksaal, wovon u. A. Handel's «Jephtha und seine Tochter» und Grimm's Cantate (An die Musik) zur Aufführung kommen werden.

Paris, 26. Mai. Die Commission für historische Concerte macht bekannt, dass sie während der Dauer der Anstellung zwölf grosse Concerte veranstalten wird, in welchen die musikalischen Compositionen des 13., 16., 17. und 18. Jahrhunderts zur Ausführung gelangen sollen. Hauptächlich wird es sich um die Werke der nachfolgenden Tonkünstler handeln: 15. Jahrhundert: Josquin Desprez; 16. Jahrhundert: Nicolaus Gomberti, Clemens non papa, Janquin, Roland de Lassus, Palestrina; 17. Jahrhundert: Cavalli, Monteverde, Carissimi, Legrenzi, A. Scarlatti, Lulli, Lalande; 18. Jahrhundert: Keiser, Campra, Marcello, Rameau, Handel, Bach, Vinci, Leo, Gilioli, Pergolesi, Gluck, Philidor, Piccini, Monsigny, Haydn, Saccini, Bocherini, Paeselli, Grétry, Cimarosa, Viotti, Dalayrac, Mozart, Mehler. Der Zeitpunkt und das Programm des ersten Concerts werden nächstens bekannt gemacht werden.

In Florenz wurden in der letzten Zeit auch vollständige Concerte eingerichtet, in welchen die classische deutsche Musik die Hauptrolle spielt; kürzlich kam daseist Beethoven's G-dur-Symphonie zur Aufführung. Ein Hauptverdienst für Verbreitung deutscher Musik wird dem dortigen Musik-Verleger Gudi zugeschrieben.

Die Quartettgesellschaft in Mailand gab am 28. April ein Concert, wozu ein Quartett von Onslow, eins von Schubert, die Violinsonate von Tartini, Brahms' vierhändige Walzer und Schumann's Quintett gespielt wurden. Am meisten sollen Schubert's Quartett und Schumann's Quintett angesprochen haben.

Aus Wien melden die Zeitungen, Hecksalmmeister Jos. Herbak befände sich auf dem Wege der Besserung.

Leipzig, am 29. Mal fand die siebente Haupt-Prüfung am Conservatorium der Musik statt, wobei folgende grössere Compositionen von Zöglingen aufgeführt wurden: Overture (A-dur) von Herrn Eugen Woycke aus Edinburgh. Symphonie (1. Satz — D-moll) von Herrn Nathan Emanuel aus Stettin. Overture (E-moll) von Hrn. Eduard Groenevald aus New-Orleans. Quartett für Streichinstrumente (D-moll, 4. Satz, von Hrn. Emil Stockhausen aus Colmar, vorgezogen von den Hrn.: Rob. Heckmann aus Mannheim, Rich. Arnold aus Memphis, Stockhausen und Emil Hegar. Overture (E-dur) von Herrn Gustav Kogel aus Leipzig. Symphonie (3., 2. und 4. Satz) von Hrn. Job. Svendsen aus Christiania.

«Alles hat seine Zeit». Diese Salmsonische Regel, von den Süddeutschen in Hinsicht auf die Concerte buchstäblich erfüllt, wird von den Norddeutschen nicht gehalten, ohnehin hier die Regel, wenn sie einmal scheint, nicht immer brennt als im Süden. Und nun gar am Himmelstahrtstag Nachmittags, wo Jeter die Stadt aus Liebsten flieht, oder sich in kühlen Zimmern hält, ein Concert zu geben, wie die Leipziger Singacademie that, dazu muss man die Courage unserer Gesangsvereinsdirectionen haben. Das Programm ihres Concerts in der Nicolaiirche (26. Mai) enthielt Orchestersätze von Bach, Schumann und Mendelssohn (Hr. Thomas), die beiden Cruczkru für 8 und 10 Stimmen von A. Lotti, sowie ein Quatett desselben Meisters, Recitativ und Arie aus «Messias» von Händel (Fr. C. Friedrich), Motette «Aus tiefer Noth» von Mendelssohn, zwei geistliche Gesänge von Judassohn, und Cantate «Herr wende dich» von Hauptmann. Der hiesige Gebrauch der Gesangsvereine, wenn man kein Orchester stellen kann zu Allem flottweg die Orgel als Begleitung zu verwenden, wird uns nachgerade überaus lächerlich, nicht so nahm sich diesmal die Orgel bei Lotti's Quatett und nun gar bei Händel'scher Musik um so öbler aus, als Herr Thomas nicht der Mann «bescheidener Anwendung» ist. Sehr erfreulich war es dagegen, die Lotti'schen beiden Cruczkru wieder einmal zu hören, obwohl die Ausführung, resp. Intonation, nicht ganz sicher war. — Die Kirche war nichts weniger als gefüllt.

ANZEIGER.

[93] Basel. Musikschule.

Die Gemeinnützige Gesellschaft in Basel hat die Errichtung einer Musikschule beschlossen, für welche folgende Lehrstellen ausgeschrieben werden:

1) **Director und erster Clavierlehrer.** Jahresbesoldung Fr. 3500. bis Fr. 3000. (650—800 Thlr.) gegen Verpflichtung zu 30 bis 35 wöchentlichen Stunden in Clavierspiel, Ensemblespiel, allgemeine Theorie und Geschichte der Musik, sowie zur Direction und Beaufsichtigung der ganzen Anstalt.

Requisit: Vorzügliches Clavierspiel; allgemeine musik. Bildung und Erfahrung im Lehrfach (nach Logier'schem System).

2) **Gesangslehrer.** Jahresbesoldung Fr. 3500. gegen Verpflichtung zu 15 wöchentlichen Stunden im Einzel- und Chorgesang.

Requisit: Gründliche Kenntniss der Stimmbildung und Gesangskunst und Erfahrung im Gesangunterricht ferner die Fähigkeit zum Clavierunterricht auf unteren Stufen für den Fall, dass in der ersten Zeit der Gesangunterricht obige Stundenzahl nicht erreiche).

Anmeldungen (mit kurzen Notizen über Bildungsgang, bisherige Thätigkeit, über Referenzen) sind bis 16. Juni zu richten an den Vorsteher der Commission zur Errichtung einer Musikschule

Herrn **J. J. Schaublin** (Waisenhaus) Basel.

A. Rubinstein's Werke

[94] im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Opus 17. 8 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.

No. 1. (1 dur)	2 —
• 2. C moll.	1 15
• 3. F dur	2 —
• 18. Sonate pour Piano et Violoncelle (D dur)	2 5
• 19. 2 ^{te} Sonate pour Piano et Violon (A moll)	2 20
• 20. 2 ^{te} Sonate pour Piano (C moll)	1 15
• 21. 3 Caprices pour Piano (Fisdur, Ddur, Esdur)	— 25
• 22. 3 Sérénades pour Piano. No. 1. Fdur	— 10
• 2. G moll.	— 15
• 3. Esdur	— 10
• 39. 2 ^{te} Sonate pour Piano et Violoncelle (G dur)	2 —
• 41. 3 ^{te} Sonate pour Piano (Fdur)	1 15
• 47. 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.	
No. 1. Emoll	2 —
• 2. Bdur	2 —
• 3. D moll.	2 —
• 49. Sonate pour Piano et Alto (F moll)	2 —

[95] Soeben erschien in meinem Verlage:

Album für Orgelspieler.

Festgabe

für Herrn **Johann Gottlob Cöpfers,**

Professor der Musik am Grossherzogl. Sachs. Schullehrer-Seminar zu Weimar und Organist an der Haupt- und Stadt-Kirche daselbst,

zu seinem 50-jährigen Amts-Jubiläum,

am 4. Juni 1867,

unter Redaction von **A. W. Gottschal** und **C. Müller-Hartung.**

Preis 6 $\frac{1}{2}$ Pfaler.

Inhalt:

Volkmar, Dr. W., Sechzehn kleine, leichte Orgelstücke.
 Davin, K., Vier kleine, leichte Orgelstücke.
 Zimmermann, G., Kleines Präludium.
 Sulze, B., Drei kleine Präludien.
 Gottschal, A. W., Zwei kleine Präludien.
 Baumann, H., Drei kleine Präludien.
 Wedemann, W., Zwei kleine Präludien.
 Olits, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium.
 — Andante für Orgel oder Harmonium.
 Brosig, M., Präludium.
 Heidler, H., Postludium.
 Reichardt, B., Postludium.
 Gerlach, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, du frommer Gott.
 Schaab, R., Präludium zu dem Chorale: Soll' ich meinem Gott nicht singen?
 Pfägel, G., Zwei Choral-Präludien.
 Richter, E. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erden.
 Riedel, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude.
 Markull, F. W., Zwei Trios.
 Volkmar, Dr. F. W., Zwei Trios.
 Falst, Dr. Im., Caneones Trio.
 Stade, H. B., Adagio.
 Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge.
 Sattler, H., Introduction und Fuge.
 Lobs, J. Chr., Vierstimmige Fuge.
 Tod, E. A., Introduction und Fuge über: Benedictus Domino.
 Markel, G., Introduction und Doppel-Fuge.
 Thomas, G. A., Concert-Fuge.
 Raff, J., Introduction und Fuge.

Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge.
 Liszt, Dr. Franz, Adagio.
 Steinhäuser, C., Festphantasie über den Choral: Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte.
 Tschiroh, H. J., Festphantasie.
 Helfer, A., Concert-Phantasie mit Choralbegleitung von 4 Posauern.
 Herzog, Dr. J. G., Phantasie und Fuge.
 Volkmar, Dr. W., Souale.
 Löffler, J. H., Phantasie, Gebet und Fuge zu vier Händen.
 Schneider, Jul., Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch.
 Moscheles, I., Melodisch-contrapunktische Studie für Violoncell und Orgel oder Pianoforte über das H moll-Präludium aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.
 Volkmar, Dr. W., Duo für Orgel und Violine.
 Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
 Zander, D., Verse aus dem 4. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.
 Brähmig, B., Vers aus dem 37. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello.
 Weber, H., Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor.
 Eykens, J. A. van, Gebet vor einer Trauung von Viet. v. Strauss, für Chor und Orgel.
 Götze, C., Auserseh'n, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel.
 Ritter, A. G., Hymnus aus dem 4. Jahrhundert für Soprau-Solo, gemischten Chor und Orgel.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 3 Thlr. 10 Ngr. Vierteiljährliche Preisanm. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gewöhnliche Preissätze oder deren Raum 7 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 12. Juni 1867.

Nr. 24.

II. Jahrgang.

Inhalt: Zu Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier (Schluss). — Recensionen (Clavierstücke). — Aus dem Musikleben der Stadt Braunschweig. — Uebersicht neu erschienener Musikwerke. — Bericht aus Berlin. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Zu Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.

(Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte contrapunktische Kunst betreffenden Einleitung — verfasst von Carl v. Bruyck. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1867. 188 Seiten. 4 Thlr.)

(Schluss.)

Doch nun zum Wohltemperirten selbst. Indem der Herr Verf. von der Entstehungszeit desselben redet, für welche keine äusseren Zeugnisse vorliegen, führt er — upter Vergleichung neuerer Künstler und Kunstwerke — des Breiteren aus, dass die innern Gründe für die Abfassung in der Zeit geistiger Reife des Urhebers sprechen, und zwar müsse der zweite Theil noch später geschrieben sein als der erste. Dies ist nicht zu bestreiten; wir können uns nur nicht recht damit zufrieden geben, dass uns nicht bestimmtere Auskunft gegeben wird. Eine genaue Angabe, wann und wo und für wen Bach diese Sachen geschrieben, scheint zwar überhaupt bis jetzt nicht möglich zu sein; denn auch in dem Vorwort der Ausgabe von der »Bachgesellschaft«, die im Jahr 1864 ihren splendiden Abdruck des Werks erscheinen liess, sind uns wohl die verschiedenen Handschriften und ersten Drucke angegeben, aber über obige Hauptfrage erhalten wir auch dort keinen Bescheid. Doch würden manche Leser es dankbar angenommen haben, wenn der Herr Verfasser wenigstens das dort Angegebene (dass nämlich die ältesten Autographs in die Jahre 1722 und 1744 fallen) mitgetheilt, auch etwa die von Bitter (I. S. 143) aus Siebigke's Tonkünstlerlexikon entlehnte Vermuthung erwähnt hätte, Bach werde wohl den ersten Theil auf einer Reise mit seinem Fürsten (von Cothen aus), wenn ihn die Langeweile geplagt habe, ersonnen und niedergeschrieben haben. Und wäre es nicht auch am Platze gewesen, den unserm heutigen Geschlechte ja nicht mehr verständlichen, auf die zu Bach's Zeit noch im Schwanken begriffene Clavierstimmung bezüglichen Sinn des Wortes wohltemperirt zu erklären? Wir lieben feste Data, bestimmte, in Ziffern und Namen ausgedrückte und behaltbare Angaben; damit erst recht

II.

uns das Bild eines Mannes oder Werkes in sein volles klares Licht. So möchten wir auch wissen — was aber, wie es scheint, noch Niemand sicher zu beantworten im Stande ist —, ob Bach dieses Clavierwerk ursprünglich auch wie so Vieles und Herrliches, gar nicht für den Druck, sondern etwa (wie seine Inventionen, Suiten etc.) als Clavierübung für seine Schüler gesetzt habe? An letzteres könnte man besonders dadurch gemahnt werden, dass einige Präludien im I. Theil (Nr. 1, 2, 5, 6, 10) ganz so aussehen, wie Etuden, in welchen eine und dieselbe Figur fortwährend festgehalten wird, damit die Finger sie sich gelaufig machen. Wäre das wirklich die Absicht gewesen, so würde es nur um so höhere Bewunderung erregen, dass (wie es auch bei den Inventionen der Fall ist) unser alter Meister selbst wenn er nichts als eine Schularvorschrift machen will, doch etwas classisch Schönes, ein Werk von hohem künstlerischen Werthe zu Stande bringt — dass er also, selbst wenn er Geringes produciren will, eben nichts Werthloses produciren kann.

Mit der übrigen Gruppierung der Präludien und Fugen S. 84, sowie mit dem, was S. 79 im Allgemeinen über den Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Theil gesagt ist, sind wir einverstanden: der Herr Verfasser gesteht ja die Relativität solcher Bezeichnungen und Unterscheidungen selbst zu. Auch in dem über die einzelnen Stücke Gesagten können wir Herrn van Bruyck vielfach nur zustimmen, z. B. in seinem Urtheil über die Cisdur-Fuge, das Cismoll-Präludium, die Asdur-Fuge, die Hmoll-Fuge im ersten Theil, dergleichen über die Cdur-Fuge, das Cismoll-Präludium, die Dmoll- und Esdur-Fuge, das Hmoll-Präludium im zweiten Theil. Wir haben uns dabei zugleich gefragt: was will und kann und soll eigentlich eine in Worten ausgeführte Analyse eines Musikstücks besagen und leisten? Wir denken uns dreierlei. Erstens wird der Musikschriftsteller den Charakter des Stücks auf einen bestimmten Ausdruck zu bringen haben. Damit will sich das Denken befriedigen, das die Subsumirung alles Einzelnen unter Kategorien fordert, die in unserm Fall nichts anderes als concretere Bestimmungen des Schön-

24

heitsbegriffs sein können. Da aber mit den etwa zur Hand liegenden Kategorien: erhaben, schwungvoll, gefühlvoll, lieblich, düster, melancholisch u. dgl. nicht weit auszureichen und nicht viel geholfen ist, so muss man eigentlich von Haus aus ebenso sehr ein Dichter als ein Musiker sein, nicht etwa, um (wie so mancher Narr gethan hat) einem Musikstück einen textlichen Inhalt, eine Legende vom heiligen Franciscus oder Crispinus und dergleichen anzudichten, wodurch ja in allerneuester Zeit auch solche Musik, die nichts ist, erst zu etwas gemacht werden soll, — sondern nur, um durch ein aus einem der Wirklichkeit, der realen Welt angehöriges Lebensgebiet entnommenes Bild dasjenige in Worten anschaulich zu machen, was die Musik ohne Worte, in ihrer Weise etwa vorstellen kann — was sie gar nicht besichtigt, aber an was sie den lebensvollen Menschen erinnert und wodurch auf sie selbst, wie durch jedes schöne Gleichniss auf die damit gemeinte Sache, ein neuer Reiz übergeht. Zweitens wird die musikalische Analyse den technischen Bau eines Stücks, den Grundriss, die Disposition blosslegen, wodurch auch dem ungeübten die geistige Bewältigung des Ganzen, der klare Ueberblick und Durchblick möglich ist; ebenso wird auf die einzelnen Schönheiten aufmerksam zu machen sein, von welchen ja leicht eine und die andere dem Blicke des Einen entgeht, während der Andere sie wahrnimmt. Dadurch namentlich wird eine ungemaine Erhöhung des Genusses, wie eine Bereicherung der Kenntniss und Schärfung des Schönheitssinnes und der Beobachtung erzielt. Drittens endlich wird derjenige, der sich redend über ein Musikstück verbreitet, den Werth desselben bestimmen, der bei Werken eines Meisters natürlich nur relativ ungleich sein wird. Dieser dreifachen Aufgabe hat unser Verfasser unstreitig gerecht zu werden sich gewissenhaft bemüht, und wenn er auch noch Manches zu sagen einem Nachfolger oder einer künftigen neuen Auflage übrig geblieben hat, so ist das bei der Natur des Gegenstands ebenso begreiflich, wie dass er die Präludien fast durchweg kürzer abgethan hat, als die Fugen. Aber auf einigen Schritten müssen wir ihn doch auch noch in's Einzelne begleiten. S. 108 wird über das Präludium in Fis-dur gesagt: »Nichts reizender als dieses Präludium, es müsste denn die darauf folgende Fuge sein.« Punctum. Ueber die Fuge sofort heisst es: »Wie gerade dem Schönsten, Vollkommensten der Kunst gegenüber das erläuternde Wort am leichtesten verstummt, so ziehen wir es auch vor, an diesem köstlichen Gebilde lieber ganz stillschweigend vorüberzugehen, es der lebendigen Betrachtung und dem häufigen Genusse der Empfanglichen empfehlend.« (Eine noch beigefügte Bemerkung, »dass es kaum denkbar sei, die complicirte Form der Fuge leichter und grässlicher zu behandeln, wird vom Verfasser selbst für »ziemlich überflüssig erklärt.) Nimmt damit der Analytiker nicht sein Versprechen zurück? Wird sich der Leser mit diesem Bescheid abfertigen lassen? Gleich das folgende Präludium auf derselben Seite erhält das Signa-

lement: seine interessante Studies. Kein Wort weiter. So heisst es S. 162: »Das Präludium in Gis-moll (im 2. Theil), ein ganz eigenthümliches Gebilde, welches aber eben in dieser Eigenthümlichkeit und dem in ihm liegenden Reiz auch nur empfunden werden kann. Gut; aber wenn der Clavierspieler, der diesen Reiz wohl selbst empfunden hat, nun unsern Schriftsteller aufschlägt und hier nur liest, was er schon selbst weiss, wie dann? S. 165 ist zwar über das Präludium in A-moll (2. Theil) als Ganzes Einiges gesagt, aber beigefügt: »Im Einzelnen bleibt wenig darüber zu sagen: es liegt alles klar vor Augen.« Wäre es aber nicht in *usum delphini* dankenswerth gewesen, der Herr Verfasser hätte das, was klar vor seinen Augen liegt, doch noch gesagt? Man missverstehe uns nicht; wir machen dem Verfasser keinen Vorwurf daraus, im Gegentheil, wir ehren ihn darum, dass er, wo er nichts zu sagen weiss, es ehrlich gesteht; das ist würdiger, als wenn er, nur um über jede Nummer etwas Geistreiches zu sagen, uns, wie wir es so oft erleben, mit Phrasen abspisste. Aber gerade der musikalischen Schriftstellerei gegenüber ist es nöthig, die ungemaine Schwierigkeit der Aufgabe immer wieder nachdrücklich hervorzuhellen, die sich Jeder stellt, der von allen einzelnen Sätzen eines grossen Musikwerks Analysen zu geben unternimmt. — Einen und den andern Satz, in dem unser Verfasser Näheres zur Charakterisirung sagt, haben wir freilich auch nur mit einigem Kopfschütteln gelesen. Das Präludium in E-dur, Theil I. schreite (S. 105) in der Haltung eines Taumelndes einher. Wir glauben kaum, dass Jemand bisher diesen Eindruck davon empfungen hat. Uns ist dabei (das richtige Tempo vorausgesetzt) immer ganz andächtig zu Muth gewesen; die Hauptfigur so lieblich, der Gang in aller Ruhe so fest! S. 152 sagt der Verfasser von dem Präludium in Fis-moll im zweiten Theil: sein eigenthümlich herber Geist durchwebe dasselbe; in einigen Partien erinnere es an das trockene Formelwesen mancher andern Bach'schen Compositionen, in andern aber steigere es sich zu einem so sensitiven Ausdruck, dass man fast unheimlich davon berührt werde.« Das Mystische des Bach'schen Geistes haben auch wir in keiner andern Nummer so stark empfunden, wie in dieser; aber weder von Herbigkeit noch von Trockenheit fanden wir bis jetzt eine Spur darin; heute noch ist es uns eine der süssten musikalischen Tränmereien; wie auf weichster Fluth wiegt sich in diesem Melodieflusse über eine Tiefe wundersamer und doch so unendlich wohltaulender Accordenfolgen; wie unsäglich reizend ist das Trio: die Oberstimme in Sechszehnteln, ganz eigenthümlich mit Synkopen, Triolen und Zweihunddreissigsteln wechselnd, die Mittelstimme in Achten gehend, nur hie und da auch der Oberstimme antwortend oder von ihr in rascherer Bewegung mit fortgenommen; der Bass an Hauptpunkten ruhend, sonst in Achten den Gang der Mittelstimme theils mitmachend, theils sich ihm entgegenstellend, nur einmal, nach der Fermate, wie aus dem Schlummer erwachend und nun auch einmal mit Triolen

die andern wach ruhend: — es giebt kein Zweites in der Welt, wie dieses Stück. Worin das Präludium in As-dur im zweiten Theil einen pastoralen Charakter kund geben soll, gestehen wir nicht finden zu können: So ist auch unsere Meinung über den Werth z. B. Jer uns an's Herz gewachsenen C-moll-Fuge im zweiten Theil, des As-dur-Präludiums ebendasselbst, des As-dur-Präludiums im ersten Theil und einiger andern Stücke eine wesentlich andere, d. h. wir legen ihnen einen höheren Werth bei als der Verfasser; nur in Einem Fall verhält sich's umgekehrt, indem wir die B-moll-Fuge im ersten Theil keinenfalls als das Schönste der ganzen Sammlung anzuerkennen wissen.

Doch genug des Disputirens. Uns ist durch das Buch des Verfassers Bach und sein wohltempertes Clavier nur auf's neue lieb und werth geworden, und so werden sicherlich Viele durch dasselbe dem Meister und seinem Werke näher geführt; sie werden auf Vieles, was schön und gross daran ist, aufmerksam gemacht und zu eigenem Nachdenken angeregt werden; das aber ist die beste Frucht, die sich ein Schriftsteller über Bach von seiner Arbeit wünschen kann.

Recensionen. Clavierstücke.

- 1) Fr. Wüllner, Sechzehn Variationen über ein Originalthema für das Pianoforte. Op. 19. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 27 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- 2) Robert Volkmann, Ballade und Scherzetto, zwei Stücke für Pianoforte. Op. 51. Pest, Heckenkast. 16 Sgr.
- 3) Heinrich von Herzogenberg, Vier Phantasiestücke für das Pianoforte. Op. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 Thlr.

H. D. Wohl keine Form bringt die Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks und die Bedeutung der einzelnen Elemente desselben mehr zur Geltung, wie die der Variation; nirgendwo so sehr als hier sieht man, was Rhythmus, Art der Bewegung, Tonart, Tonlage u. s. w. jedes in seiner Art vermögen, um bei scheinbar durchaus verwandtem Inhalte in ganz verschiedener Weise das Gemüth zu bewegen. Seit Beethoven's genialen Variationenwerken ist es eine lockende Aufgabe für alle neueren Meister gewesen, dieser Form neue Seiten abzugewinnen und ihre eigene Erfindungskraft daran zu erproben; welcher Wirkungen dieselbe noch fähig war, hat bekanntlich Brahms in glänzendster Weise dargethan. Nicht zum ersten Male treffen wir auch Wüllner auf diesem Gebiete; er bietet uns in den vorliegenden Variationen ein Werk von smuthiger Erfindung und feinsinniger Ausführung, durch Wohlklang erfreuend und durch angemessene Gruppierung das Interesse belobend. Eine zarte, gebundene Melodie in C-dur



in schlichtester Form, nicht ohne eine etwas wehmüthige Beimischung (der erste Theil schliesst in E-moll), gegen den

Schluss hin mit gesteigerter Fülle, bildet die Grundlage. Unter den Variationen lassen sich nun bestimmte Gruppen sondern, welche, indem sie innerhalb ihres eigenen Verlaufs angemessene Steigerungen und Entwicklungen zeigen, wiederum untereinander in hübscher Weise contrastiren. Eine solche Gruppe bilden zunächst die drei ersten, in denen sich die Bewegung stufenweise von abgestossenen Achteln (1) durch gebundene Triolengänge neben dem im Bass durchgeführten Thema (2) bis zu einer in zierlichen und geschmackvollen Figuren verlaufenden, in beiden Händen wechselnden Sechszehntelbewegung steigert. Dieser tritt nun eine ganz ruhige, wie ein neues Thema auftretende vierte Variation gegenüber, deren gebundene langsame Figuren in der mit ihr verbundenen fünften durch hinzutretende Triolenbegleitung belebt, im weitern Fortgang auch modificirt erscheinen. Variation 6 und 7 bilden durch springende Accordgriffe und Figuren, zuerst nur mit den Viertoneln selbst in beiden Händen wechselnd, dann mit hinzutretenden Achteln, wiederum eine Gruppe; namentlich Nr. 7 zeichnet sich durch hübsche Imitation und reizende Harmonik aus. Das wehmüthige Element des Themas kommt in den folgenden Variationen zur Entfaltung, welche in A-moll geschrieben sind; Nr. 8 zeigt das Thema selbst in eigenhümlichen Accordverschlingungen bald in der Mitte, bald oben, in unveränderter Lage, aber mit ausgesprochenem Mollcharakter; dazu erklingt wie aus der Ferne eine leise punktirte marschartige Figur, welche die eigene, trübe und schwärmerische Färbung des Stücks noch erhöht. In weitgespannten Triolenmärgen breitet sich das A-moll in Nr. 9 aus und scheint sich, nachdem im zweiten Theile anfangs eine festere melodische Gestaltung aufzutreten begann, in einer kleinen Cadenz ganz in Schwärmerei zu verlieren. Auch Nr. 10 geht noch aus A-moll, aber *Vivace*, aus neckisch hüpfenden Motiven gebildet. Nun führt uns Variation 11 zu C-dur zurück und zeigt uns in verschlungenen Achtelgängen, oft verdeckt und gebohren, das Thema wieder. So reizend dies gearbeitet ist und klingl, so können wir unsere unbefangene Wahrnehmung nicht unterdrücken: dass wir doch vielleicht das Thema selbst und ähnlich wiederkehrende Bewegungen in diesen Variationen ein wenig zu häufig hören. — In raschem Tempo und vielfachem Wechsel der Hände führt Nr. 12 eine Sechszehntelbewegung durch, bald in weiten harmonischen Figuren, bald in enger chromatischer Lage, mit gebundenen und gestossenen Noten verziert. In starkem Contrast mit ihr zeigt Nr. 13 eine kräftige, frohe Marschbewegung; derselben tritt wiederum in Nr. 14 und 15 ein trübes C-moll gegenüber, in welchem zuerst das Thema selbst in ruhiger Bewegung, dann eine belebtere, an dasselbe zum Theil erinnernde Melodie auftritt. In voller, beiden Händen zugeheiliter Triolenbewegung setzt dann in Nr. 16 froh und lebhaft eine aus dem Thema gebildete, edle und ausdrucksvolle Melodie ein, aus welcher am Schlusse, bei festgehaltener Bewegung, zuerst nach Es, dann nach As modulirt wird; die rechte Hand hält die Bewegung als begleitend fest (bei doppelt langsamem Tempo mit Sechszehnteln), steigt mit derselben auf und nieder, während in der Mitte die linke Hand breit und gewichtig das Hauptthema ertönen lässt; dasselbe wird im Fortgange in die Höhe verlegt; wir erhalten den Eindruck grosser Fülle. Bei wachsender Schnelligkeit und steigender Kraft wird die Dominante von C wiedergewonnen, worin noch einmal in vollen Griffen, zu treibender Sechszehntelbegleitung, das Thema durchgeführt und mit seinen Anhängen zu kräftigem Abschlusse geführt wird. Das ganze Werk, ein Erzeugniss feinen Geschmacks und überragender Kunstbildung, auch in der Technik der Clavierbehandlung durchweg interessant und dankbar, wird sich ohne Zweifel viele Freunde erwerben. (Schluss folgt.)

Aus dem Musikleben der Stadt Braunschweig.

☞ Für das in der Ueberschrift gestellte Thema kann nichts geeigneter sein, von vornherein ein grelles Schlaglicht auf unser öffentliches Musikleben zu werfen, als das grosse Ereigniss, das am 14. Mai der Hofcapellmeister Herr Franz Abt in höchst solenner Weise sein Schwalben-Jubiläum gefeiert hat, d. h. es sollen nach seiner Angabe an dem genannten Tage gerade 15 Jahre her sein, dass er sein Lied: »Wenn die Schwalben beimwärts ziehen, wodurch er so berühmt geworden, componirt hat. Die ganze Musikwelt wird natürlich über eine solche Feier staunen, und es würde uns auch nicht eingfallen sein, in d. Bl. davon nur eine Silbe zu erwähnen, wenn es nicht ein charakteristisches Zeichen unserer Musikverhältnisse wäre, aus welchem Grunde wir sogar noch einige Augenblicke dabei verweilen müssen. Wenn wir recht unterrichtet sind, so ist dies Jubiläum in Scene gesetzt durch den in der heutigen Liedertafel als Dichter und Herausgeber einer Zeitung für Deutschlands Männergessangvereine, der »Singerhalle«, sich bemerkbar gemacht habenden Hrn. Müller von der Werra. An der Werra Strande wächst kein Wein; dennoch ist das unschuldige, nüchterne Flüsschen ausserordentlich, dem Namen eines deutschen Liedertafeldichters ein poetisches Relief zu geben. Besagter Herr von der Werra hat durch seine »Singerhellen« grossen Gedanken zum Schwalben-Jubiläum angeregt, sein Freund, Gesinnungsgenosse und Geistesverwandter, ebenfalls ein Hero in der deutschen Liedertafel, Fr. Abt, hat bestens und dankbarlich acceptirt. Warum auch nicht? Ist ein solches Fest doch immer mit viel Ehre und allerlei materiellen Gaben und Genüssen verknüpft. Dass der Schöpfer der grossen Idee selbst in loco war, versteht sich von selbst, und das Fest ist auch zur Zufriedenheit aller Theile ausserordentlich glücklich verlaufen. Es hat, laut den Tagesberichten der Braunschweiger Zeitungen an Toasten, Ehrengeschenken, nebst Ehrengaben der Vereine, an Lorbeer- und andern Kränzen, Bouquets mit und ohne Schwalben nicht gefehlt; ein silberner Champagnerkübel mit lorbeerkränzter Jubelflasche, als Devise die grosse Terz des Fdur-Accords stolz tragend (eine sinnreiche Anspielung auf den Namen F. A. !), ein Ständchen, ein Album mit den Photographien der Mitglieder der Hofcapelle und natürlich ein gemüthlicher Abend im Männergessangverein, dessen Dirigent Abt ist, verherrlichten den Tag noch ausserdem. Wer unter den deutschen Componisten kann sich rühmen, eines Liedleins wegen niemals so gefeiert zu sein? Von Herren würden wir dem »Schwalben-Abt«, wie man jetzt ironisch den Jubilar nennt, diese Ehre gönnen und uns weiter nicht darum kümmern, wie viel Spectakel die Liedertafel für sich und ihre Koryphäen macht, da in dem festen Zusammenhalten der vielen Vereine und in der anscheinend begeisterten Schwärmerie derselben für ihre gefeierten Helden manche lobenswerthe Seiten benutzten. Indess ist es doch etwas ganz anderes, wenn ein solcher gefeierter Mann, wie Herr Abt, dessen Feld bios das Lied und der Männergessang ist, an der Spitze des gansen Musiklebens einer nicht unbedeutenden Stadt steht und dasselbe durch seine Einseitigkeit total in Verfall hat gerathen lassen; dann ist es auch Zeit davon Kunde zu geben, dass die grosse Zahl der wahren Kunstfreunde sich nicht nur fern gehalten und die Festlichkeit nur den davon berührten Kreisen überlassen hat, sondern dass dieselben auch mit einiger Indignation das Veranlassen eines doch im Grunde fast lächerlichen Jubiläums angesehen haben. Da der Held des Tages, vom Glück ausserordentlich begünstigt, hier bei uns eine bedeutende Stellung in der Kunst einnimmt, so möchte es angemessen sein, ihn bei dieser Gelegenheit einmal von dem Standpunkt der Kunst aus in's Auge zu fassen, da über die Massen lobhudelei Berichte in nicht rein musikalischen Zeitungen öfters

hinfänglich vorhanden sind. Wir werden uns so kurz wie möglich fassen und nur die Hauptmomente berühren. Begabt mit einem Talente für leicht fassliche, leicht singbare, kleine, niedliche Melodien, machten die ersten Lieder von Fr. Abt für den Verleger gute Geschäfte. Das lockt, das reizt weiter, er verlässt das Studium der Theologie, dirigirt irgendwo eine Oper, welcher glückliche Umstand vor einiger Zeit ebenfalls durch ein 25jähriges Jubiläum gefeiert wurde, geht nach Zürich, wird nicht allein Dirigent eines Männergessangvereins, sondern sogar Capellmeister am dortigen Theater und pakt sich bei dieser Gelegenheit ein Repertoire von einer Anzahl Opern ein. Jede weitere Ausbildung in der Theorie consensu versuchmäßig, begnügt er sich mit seinem sehr mässigen Clavierpiel und einer dürftigen Accordkenntniss: seine Lieder, seine Männerchöre, seine schlechten Clavierstücke finden doch Verleger und bringen ihm viel Geld ein. Sein Ruf unter den Liedertäflern hat schon a. Grösse und Bedeutsamkeit gewaltig zugenommen, er ist der Mann des Tages, und vor etwa 16 bis 17 Jahren erhält er eine Einladung von der Liedertafel in Braunschweig, um einen neuen Liedercyklus seiner Composition zu dirigiren. Auf das Neuzendste hier gefeiert, musste er sich unter den ihm so wohlwollend und ehrenvoll entgegengekommenen Braunschweigern gefallen, zumal man hier an seiner ausserordentlichen musikalischen Tüchtigkeit nicht zweifelte. Wir hatten damals noch eine gute Oper und gute Concerte, hatten das weltberühmte ältere Müller'sche Quartett, durch dessen Stellung in der Hofcapelle diese selbst zu einem der besten Orchester gezählt werden konnte. Der älteste der Gebrüder Müller, Carl, einer der bedeutendsten Geiger, war Concertmeister, Gustav Symphoniedirector, Theodor Violoncellist und der jüngste, Georg, Hofcapellmeister. Dieser, als ein in jeder Beziehung gründlich durchgebildeter Musiker und tüchtiger Dirigent, hatte die Oper mit dem Orchester auf ihren Höhepunkt gebracht, die früheren, durch den Liedercomponisten und Hofcapellmeister Methfessel, der nebenbei gesagt auch kein Dirigent für höhere Kunstleistungen war, eingeschlichenen Unbebeutenheiten mit grosser Energie beseitigt, so dass die Braunschweiger Oper nebst Capelle eines nicht unbedeutenden Ruhmes sich zu erfreuen hatten. Ebenso stand es mit den Concerten, den alljährlichen Symphonieconcerten und selbstverständlich auch mit den berühmten Quartettsoiréen der Gebrüder Müller. Aus Sparsamkeitsrücksichten wurden für die Stelle eines zweiten Operndirigenten immer Mitglieder aus der Capelle selbst genommen, jedoch selten glücklich gewählt, und so kam es, dass von den Gebrüder Müller, welche wieder eine Kunstreise unternahmen wollten, für die Abwesenheit des Capellmeisters Fr. Abt als Stellvertreter empfohlen wurde. Demzufolge erhielt dieser interimistisch die Direction der Oper, siedelte ganz nach hier über, wurde später als Hofmusikdirector förmlich angestellt und bald darauf, nach dem leider früh erfolgten Tode des Hofcapellmeisters Georg Müller, in dessen Stelle berufen. Seit dieser Zeit besitzen wir nun in einer äusserst gesicherten Stellung den berühmten Mann, aber von dieser Zeit an dafür sich zugleich der unaufhaltsame Rückschritt und Verfall unsers Musiklebens. Anzunehmen, dass Abt mehr als oben bereits gesagt für seine Bildung als Musiker than, fehlt uns jeglicher Anhaltspunkt, er ist derselbe Liedercomponist geblieben, der er früher gewesen. Dass unter der Unmasse seiner Compositionen Vieles in seiner Art als gelungen anzusehen sei, soll von uns ebensovwenig bestritten werden, als das, dass sich darunter noch mehr trivialis, fadea Zeug befindet. Wie er auf der einen Seite manches recht hübsche Lied für Männerchor geschrieben, ist ebenso bekannt als das, dass er auf der anderen Seite zur allgemeinen Verflachung des deutschen Männergessangs redlich sein gut Theil mit beigetragen. Bei näherer Bekanntschaft schwindet der ihn umgebende Nimbus ganz und

gar, wie es hier bei uns der Fall auch gewesen ist, beim besten Willen ist für ihn kein anderer Standpunkt zu finden als der eben angeführte. Wo wäre ein solcher denn etwa noch zu suchen? Vielleicht in seiner officiellen Thätigkeit? Als Operndirigent ist ihm nur eine, aus der langjährigen Praxis sich ergebende, gewisse Routine eigen, aber auch weiter nichts. Nicht einmal im Stande den Takt richtig zu schlagen, da er ganz seltsame Masurieren sich angewöhnt hat, die sich möglicher Weise für das Dirigiren eines aus unmusikalischen Sängern bestehenden Männerchors als praktisch erwiesen haben können, indess nicht würdig sind für Jemand, der an der Spitze eines Orchesters steht, ist sein Takt auch allen nur möglichen Schwankungen unterworfen, er hält diesen ebensowenig fest, wie überhaupt die Tempi, so dass diese in der Probe und den Aufführungen ganz verschieden von einander sind. Aus seiner notorischen Orchesterkenntniss erwachsen nun alle andern Uebel, die bei jedem Orchester zu finden, welches einen unfähigen Dirigenten Jahre lang an der Spitze hat. Wir würden ein sehr lauges Verzeichniss aufstellen können, wollten wir die Untugenden weiter verfolgen und aufzählen, es mag genügen zu bemerken, dass nicht nur von keinem Ensemble mehr gesprochen werden kann, wie auch von irgend welchen Feinheiten im Vortrage, ja nicht einmal mehr das schöne *piano* ist zu bemerken. Vom gründlichen Einstudiren ist ebensowenig die Rede, wie von einer Orchesterdisciplin, ein Freund sorgfältiger Proben ist Abt nicht, dürfte es auch nicht verstehen; das einzige Princip, was ihn leitet und bekannt genug ist, heisst: nur fertig werden. Rechnet man dazu, dass das Ensemble der Solosänger nur den bescheidensten Ansprüchen genügt, dass der Theaterchor unter aller Kritik schlecht ist, dass die zwei Regisseure der Oper sich nur durch ihre Unbrauchbarkeit auszeichnen, so kann man sich denken, wie unsere Oper jetzt beschaffen ist. Denn auch unser zweiter Dirigent, der Hofmusikdirector Zsbel, welcher von einem Millärmusikmeister nach und nach in seine jetzige Stellung hinaufgerückt ist, dürfte nicht ganz am richtigen Platze sein; obgleich er mit mehr Energie, Sachkenntniss bezüglich des Orchesters und Takt-sicherheit verfährt, ist seine Thätigkeit doch eine sehr beschränkte, meistens gehen aber die Opern unter seiner Leitung besser. — Steht es so mit unserer Oper, so ist es mit den unter der Direction Abt's veranstalteten Concerten noch schlechter beschaffen. Seine Thätigkeit für dieselben ist jetzt glücklichweise durch den Concerverein beschränkt, welcher in der letzten Saison die königl. Capelle aus Hannover zu den Symphonieconcerten in den schönsten Erfolgen engagirt hatte. Die Symphonie ist, wie man sich leicht denken kann, Abt's Feld ebensowenig, wie es das des Oratoriums ist, hier treten die Schwächen des Dirigenten noch mehr zu Tage als bei der Oper. Von Auffassung, Verständniss der Werke selbst, von einem feinen nancirten Orchesterzusammenspielen haben wir keine Spur entdecken können, alle zur Aufführung gebrachten symphonischen Werke machten nur den Eindruck eines flüchtigen, oberflächlichen Einstudirens ohne alles Verständniss. Das hiesige Orchester war früher auch durch seine vortreffliche Ausführung der Symphonien berühmt, um diesen Ruhm hat es Abt nun ebenfalls gebracht. Von den Oratorienvorführungen müssen wir ganz absehen, denn wir können dabei in's Ungeheureliche, wollten wir auf Alles eingehen, was seit Jahren hierin gesündigt. Obgleich Dirigent der sogenannten Sing-academie, hat es diese zu einigermaßen befriedigenden Leistungen durchaus nicht gebracht, wir haben nur finden können, dass "unter Abt's miserabelsten Aufführungen oratorischer Werke "ausgefunden haben, wie wir dergleichen nirgends gehört. Gibt es denn aber auch wohl das grössere Gegensätzliche als das Oratorium und den Schwalben-Abt? Was bleibt uns für die Thätigkeit dieses berühmten Mannes in befriedigender Weise

übrig? Nur der Männergesangverein, der sich glücklich fühlt, einen solchen Dirigenten zu haben, und zu seiner Fahne schwört. Rechnet man dazu, dass Abt durch seine unverwundliche Gemüthlichkeit in geselliger Beziehung noch manchen guten Freund hat, ferner, dass er den meisten Mitgliedern des Orchesters, denen er nichts zu Leide thut, im Gegentheile durch seine Nachsicht, durch möglichst wenige Proben nicht einmal unbequem wird, so ergibt sich aus diesen Kreisen die ganze Partei, die auch für ihren Herrn und Meister einsteht; wohingegen alle wahren Freunde der Kunst sich keine Illusionen über die eigentliche Wirksamkeit dieses so berühmten und, wie wir Eingangs mitgetheilt haben, auch so gefeierten Mannes machen, auch wohl wissen, dass keine Aussicht vorhanden ist, bessere Zustände von dieser Seite zu erhoffen. Deshalb ist es aber umso mehr anzuerkennen, dass die Mitglieder des Concervereins die bedeutenden Opfer a Geld, Zeit und Mühen nicht scheuen, und dem für das wirklich Gute sehr zugänglichen Theile des Publicums eine Reihe besserer Concerte zu verschaffen suchen mit vollständiger Umgebung Abt's. Dass der Verein ein fremdes Orchester engagiren muss, um wieder eine Symphonie gut zu hören, ist wahrlich Beweises genug, wohin es mit unsern eigenen Kräften gekommen ist. Wenn wir es auch beklagen, dass dadurch so mancher wackere Künstler sich tief gekränkt fühlen muss, so sprechen aber die Verhältnisse laut genug, und das grosse gebildete Publicum hat durch die erhöhte Theilnahme an den Concerten des Vereins, wie durch seine sehr geringe Beteiligung an den wenigen noch stattgefundenen Concerten der Hofcapelle und dem einzigen Concert der Sing-academie mit der Capelle in letzter Saison offen Partei ergriffen für den Verein und damit zugleich gegen den Schwalben-Abt. Das ist eine ebenso erfreulich wie nicht wegzulassende Thatsache. Zu bedauern bleibt nur, dass dieses Parteinehmen eine Richtung genommen hat, durch welche die Verhältnisse immer schwieriger und unangenehmer sich gestalten werden, weshalb es unmöglich wird, einen einigermaßen sichern Schluss auf die nächste Gestaltung der Concertangelegenheit zu ziehen. Wir werden seiner Zeit weiter darüber berichten, schliessen heute mit der Frage: Wem haben wir das zu verdanken? und überlassen die Antwort unsern geneigten Lesern.

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Die Masse der uns zur Recension vorliegenden Musikstücke nötigt uns, um nicht zu weit hinter der Ercheinungzeit zurück zu bleiben, eine Generalübersicht davon zu geben.

Von grösseren, einen ganzen Abend füllenden Werken liegt uns nur eine vieractige Oper vor: Rich. WÜRSTER'S »Der Stern von Turan« (Clavierauszug mit Text — Berlin, Bote and Bock). Dieses dramatische Opus gibt uns vielleicht demnach Gelegenheit zur Untersuchung der Frage, ob die Componisten unserer Zeit, und selbst die gebildeteren, worunter Herr R. Würst nur doch gewiss zu rechnen, eine klare Vorstellung haben vom richtigen dramatischen Musik-Stil und den dazu erforderlichen textlichen Bedingungen. — Wenn auf der einen Seite beständig über Mangel an neuen Opern geklagt wird, und auf der andern Seite doch wieder die meisten neuen Opern kein Glück machen (ausgenommen solche, die auf den Jahnhals speculiren), so fragt man sich natürlich, ob denn nicht die Componisten selber schuld sind. Die blosse Talentfrage entscheidet nicht, denn wie viele Werke haben Glück gemacht, deren Verfasserern besondern Gania keineswegs zugesprochen werden kann! — Als dem Gebiet der Oper zaghaftig, haben wir noch des seltsamen Uebernehmens zu gedenken, Goethe's Jery und Bathaly in unsern Tagen nochmals in Musik zu setzen, ohne dazu durch ganz besondere Begabung autorisirt zu sein, welches unter allen Umständen fruchtlose Bemühen Hainr. Stiehl in Pilsberg unternommen. Das Stück ist ebenfalls im Clavierauszug bei Breitkopf und Hartel erschienen und dürfte so wenig wie obige Würst'sche Oper zur Bereicherung unserer Oper-Repertoires beitragen.

Für mehrstimmigen Chor sind zu erwähnen zwei Hefen Psalmen von Carl Reinthaler, die als Op. 18 in Bremen bei Praeger

und Meier in Partitur und Stimmen erschienen sind. Dieselben weisen fünfstimmen, aber im Wesentlichen homophonen Satz auf und dürften daher verschiedene Beurtheilung erfahren, da Viele den homophonen Satz doch bios der Liedform, wie dieselbe aus veräufert Poesie hervorgeht, als entsprechend zuerkennen werden. — Farmer ist zu nennen ein Stück „Alnido“ für manliche Solo- und Chorstimmen mit grossem Orchester von Grillitz-Hilfermann, Op. 3 (Breitkopf) und ein Stück von so auf die Hand liegender Talentsigkeit, das man nicht begreift, wie eine sonst vorsichtige Verlagsabhandlung ihre Mittel in so unglücklicher Weise verenden mag.

Für Orchester verzeichnen wir „Ein Märchen, Phantasiestück von Rich. Wüerst Op. 44 (in Partitur und Stimmen bei Bote und Bock). Eine seltsame Zwittergattung von Musik: Keins reines Musik, das die Stärke auf das Besondere, das sie bedeuten soll, und auch keine Programmmusik, weil der Titel zu unbestimmt ist. es war ein Märchen, welches Märchen fragt man unwillkürlich. Mendelssohn kann hier nicht zur Ausrede dienen, denn dieser gab seinen Overturen immer sehr bestimmte Titel. Als Musik würde Wüerst's Stück, soviel wir bei schneller Ueberlick erleben, hauptsächlich in rhythmischen Beziehung Stoff zu Betrachtungen geben, die nicht illuiren, sondern eine grosse Anzahl heftiger Compositen treffen: wir meinen die Verachlässigung der Kettenperiode zu Gunsten der beständig sich wiederholenden Theilperiode (siehe Deutsche Musikzeitung 1861 Nr. 4), überhaupt eine gewisse Monotonie der rhythmischen Gestaltungen, die alle sonstigen Bemühungen um Tonfarben, Beschleunigung etc. zu nichte und unwirksam macht. — H. Essay's Zweites Suite in A-moll, Op. 75 (Mann, Schott) liegt uns nur in vierhändiger Arrangement vor, ohgleich sie genau in Partitur und Stimmen gedruckt ist. Die Lust an contrapunktischer Arbeit (nur leider an etwas roccoco geworden) mag auch diese zweite Suite hervorgehoben haben — einem poetischen innern Bedürfnis ist sie nicht zuzuschreiben, sonst würde der Componist nicht diese Form gewählt haben. Wir lieben den Contrapunkt nur, wenn frisches Herzblut in ihm pulsirt, nicht das alte Blut, das schon anderwärts seine Dienste gethan hat. Die Suite macht uns einen trocknen Eindruck; viellecht gewinnt sie durch die Orchesterfarben, aber das innerlich Kühle wird auch durch Farben nicht wärmer. — Eine andere Suite (A-moll) für Streichinstrumente von G. Döring Op. 44 (Dresden, Hoffart) scheint aus dem Dresdner Tonkünstlerverein's Leben getreten zu sein; sie enthält vier Stücke: Präludium und Chor, Air, Gigue, Phantasie und Fuge. Das Opus klingt vielfach wie ein altes Violin-Solostück in vielfacher Besetzung und mit Begleitung von Streichinstrumenten: die erste Violine überwiegt bedeutend, der Stil ist alterthümlich und doch nicht recht polyphon; sonst mag aber das Stück immerhin gut genug klingen, um gern einmüthig angehört zu werden.

Ein neuer Kammermusik ist ziemlich Ueberflüssig zu notiren: Johan Svendsen's, des Norwegers und Leipziger Conservatorien, Oeuvr für Streichinstrumente Op. 3 (Breitkopf und Härtel), das in Leipzig schon mehrfach in Gehör gebracht worden ist und demnach eine einigebende Beurtheilung in d. Bl. erfahren soll. — ein Streichquartett von Franz Lachner Op. 488 Partitur und Stimmen; Mann, Schott), das ebenfalls genauere Besprechung erheischt, — ein Claviertrio von Moritz Weyermann Op. 3 (Eberfeld, Arnold), offenbar gut gemeint, aber in seiner Gestaltung nicht zeitgemäss, — eine Sonate für zwei Claviere von dem wackern Musikdirector in Bernau, Anton Krusa, Op. 17 (Breitkopf und Härtel), — Variationen über ein schwedisches Volkslied für Piano-forte und Violine von Fr. Kiel Op. 37 (Berlin, Bote und Bock), — das sind die Novitäten auf diesem Gebiete, die wir erst noch genauer ansehen müssten, um etwas zur Charakterisirung jeder einzelnen zu sagen.

Eine andere Partie unserer Novitätenlosse enthält Clavierstücke, und zwar: Zwei Heften *Préludes* von St. Heller Op. 49 (Breitkopf und Härtel), fern ein Werklein aus vierer Sammlung der Leuckart'schen Ausgabe von Ph. Emanuel Bach's Claviersonaten u. a. w., redigirt von E. F. Baumgärt; eine Anzahl verschiedenartiger Clavierstücke des Münchner Componisten Jos. Rheinberger (Leipzig, E. W. Fritzsche), unter den Titeln: Drei Studien Op. 3, Drei Charakterstücke Op. 7, Waldmährchen (Concert-Skizze) Op. 8, Funf Vertragsstücke, ein Werklein aus vierer Sammlung der Leuckart'schen Ausgabe von G. W. Wolff, Vier Charakterstücke von W. B. Rischbieter Op. 36, Vier Lieder ohne Worte von Oscar Schmidt Op. 17, Variationen über ein Originalthema von Fr. Nieat Op. 19, *Benediction* (Nocturno) von Fr. v. Kornatzki Op. 49, endlich „Zwei instructive Sonaten“ Op. 48 des für die Jugend so verdienstvollen Anton Krusa, alle zuletzt genannten Werke im Verlag von Breitkopf und Härtel, und endlich noch ein zwei Heften *Melodien caractéristiques* von Fr. Stevens Op. 8

und 6 (J. Rieter-Biedermann) und Sechs Charakterstücke von G. C. Becke (Leipzig, Fritzsche), so sind unsere hiergehörigen Schätze ausgehüllt und es bleibt bios kurz zu bemerken, das, wenn für die Freunde älterer Claviermusik durch die Fortsetzung der Ph. Em. Bach-Ausgabe sicherlich Werthvolles und Erwünschtes geboten ist, auch für die Salonfreuden gleiches Stoff vorliegt. St. Heller's neue Präludien enthalten manchen feinen Zug, sind aber fast durchgängig so kurz, das man zu einem eigentlich musikalischen Eindruck nur selten gelangt. Welche Bewandnis es mit Rheinberger's Muse hat, wird sich bei so zahlreichen Gaben wohl endlich aber bestimmen lassen; wir zweifeln nicht daran, das dieselben Freunde finden werden, wohl aber daran, das die eigentlich Musikalischen sich dafür sonderlich begeistern werden, da die Sachen doch bereits einem etwa überwandenen Standpunkt angehören, namentlich malodisch wenig bieten. Die übrigen Stücke (mit Ausnahme der instructiven) gehören entschieden dem Salon aus und erheben sich wenig über die dort gestellten Anforderungen.

Die Kategorie „Lieder und Gesänge“ ist vertreten vor Allem durch das neue Liederheft von Rob. Franz Op. 39 (Breitkopf und Härtel), dessen Singstimme in Nr. 11 gedacht worden ist, dann durch Fünf Lieder von G. H. Witte Op. 6 (Bremen, Praeger und Meier), und ein einzelnes Lied „Die Mähle“ von G. Wolf (Breitkopf und Härtel). Für den Concertgesang berechnete Stücke sind: Dramatische Scene aus Schiller's „Jüngling von Orleans“ für eine Sopranstimme, Op. 9 von H. Krüger (Eberfeld, Arnold); und eine Concert-Arie für eine Altstimme mit Begleitung des Orchesters von G. A. Hirtze Op. 44 (J. Rieter-Biedermann), wovon nur der Clavierauszug vorliegt. In's Italienische hinüber spielt ein starkes Heft: *Album vocalis* (vier Duette und zwei Terzette) mit Italienischem und deutschem Text von Ferd. Sieber Op. 65 (J. Rieter-Biedermann), Stücke, die das Prädicat „dankbar in jedem Sinn in Anspruch nehmen dürfen. Das Volklied endlich ist vertreten durch „acht deutsche Volklieder“ für zwei Singstimmen und Piano-forte von G. P. v. J. C. Eschmann (zwei Heften) Op. 56 (J. Rieter-Biedermann), welcher Titel in dem Zweifel Anlass gibt, ob man selbstcomponirten Liedern im Voraus den Titel „Volklied“ geben darf.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Berlin. A. W. Die Dauer der diesjährigen musikalischen Saison wird noch etwas über das spätere Osterfest hinaus verlängert. Ich bemerke daher, die kleine Notizen zu halten. Das erste der nachösterreichischen Concerte wurde von den Schwestern Franziska und Ottilie Friesse in der Singacademie veranstaltet, befestigte die gute Meinung, welche ich bereits nach der ersten Anführung der Violinstimme Franziska Friesse von deren Leistungswilligkeit hatte, und liess auch in der Clavierpartie, Fr. Ottilia Friesse, ein recht bedeutendes Talent, sowohl nach der musikalischen, wie nach der technischen Seite hin erkennen. Die weitere Entwicklung beider Schwestern hietel entschieden künstlerischen Interesse.

Das zweite Concert des *Claviersvereins* unter Herrn Rudolph Radetzky's Direction zeichnete sich besonders durch sein ansehnliches Programm aus. Dasselbe bestand aus Mendelssohn's *Stäben* Psalm, Schumann's *A-moll-Concert* (Herr Ehrlich), vier Nummern aus den „*Ruinen von Athen*“ und dem Mendelssohn'schen *Loreley-Finale*. Die Ausführung dagegen der Gesangsreihe wie der orchestralen Theile entsprach leider nicht den Anforderungen der Werke und den gebührenden Erwartungen. Der Chor allein hielt sich durchaus wacker und lösete Erfreuliches.

Das am 30. April stattgehabte *Festconcert* der *Symphoniesocietät* der königl. Capelle begann zur Feier des 35jährigen Bestehens dieser Instituta mit dem Beethoven'schen Marsch aus den „*Ruinen von Athen*“, daran schloss sich ein beglücklicher, von Fran Jochmann gesprochenes *Prolog* und an diesen eine Festsage von T. Richter, die Herr F. 25 Variationen für Orchester. Dies war die rechte Werk ist durchaus einbittlich concipirt. Alle Kräfte des modernen Orchesters sind zur Ausführung herangezogen, mit solcher Hand und wirkungsvoller Technik verwendet. Die Mannigfaltigkeit in der Umschreibung, Umgestaltung und Harmonisirung des Themas, sowie in der munter fast dramatisch zu neoneuden Anstalt der einzelnen Variationen macht es dem Componisten möglich, in anerkennenswerther Weise die schwierigsten Aufgaben zu lösen, welche er sich selbst durch den Plan, gerade 25 Variationen zu schreiben, gestellt hat. Wir glauben indess, das es für das Musikstück ein Gewinn gewesen wäre, wenn der Autor die beglückliche Zahl 25 nicht festgehalten hätte. Ueberdies wirkt auch das Thema erschwerend auf die Arbeit, da es zu lang ist und sich nur in den ersten sechs Notensätzen des Themas fest anknüpfen lässt. Der mehr Geschmack als Note mit allzuvielen Passagen bedacht, während dagegen die obli-

gale Behandlung ihrer übrigen Instrumente ebenso massvoll, wie wirksam sich erweist. Was oben angedeutet, findet manchen Schwach neben inhaltvollem und interessantem Platz; zu letzterem zähle ich vorzugsweise das breit ausgeführte Finale. Den übrigen Theil des Programms bildeten eine Haydn'sche Symphonie in G-dur, besonders wegen ihres Finales beim Symphoniepublicum beliebt, Mozarts D moll-Concert, dessen Solopartie Herr Capellmeister T a n e r in der ihm eigenen etwas kleinen Hieser Ausführung, und Beethoven's C moll-Symphonie. Ein Rücksicht auf die Wirksamkeit des Instituts erweist sich in materieller Beziehung günstiger, als in künstlerischer. Den Wittwen und Waisen der Orchestermitglieder wurden nämlich in den 25 Jahren 457,547 Thlr. gezahlt, während der Kassenbestand 136,156 Thlr. betrug. In künstlerischer Beziehung vermisse ich zuvörderst die nothige Mannigfaltigkeit der Programme und ein ausreichende Rücksichtnahme auf die Werke lebender Componisten, nämlich solcher, die sich Vorstände von Concert- und Operninsituten oder sonst in einflussreicher Stellung sind. Deren finden sich überhaupt nur 9 in den 225 Programmen. Demnach wäre aber das Heranziehen suggestivener Kräfte für den Vortrag classischer oder im classischen Stil geschriebener Concerte wünschenswerth. Die Ausführung würde überdies wesentlich gewinnen, wenn sie im Allgemeinen sorgfältiger und wenn im Besondern ihr weniger das subjective Empfinden und Ansehen der Dirigenten aufgeführt wäre. Diese Symphonien sollten meiner Ansicht nach kein Geld, sondern ein Kunstinstitut sein.

Die Oper fristet ihr Dasein mit Gastspielen, von denen das der Frau M a y r - O l b r i c h , einer stimmungbegabten, tüchtigen Coloratursängerin, als das erfolgreichste zu bezeichnen ist. Auch sein Novität, die erste seit der Afrikanerin, ist an das Licht der Lampen getreten, aber leider ohne so erhebliche, dass ich der Intendant gerade noch längere Enthaltensmaß verziehen hätte, wären wir nur mit diesem Machwerk verschont geblieben. Der italienische Buffo B o t t e r i ist aber leider für schweres Geld engagirt, so musste denn ich zu Liebe »Don Bucephalo« von Cagnani zugeben werden, ohne Rücksicht auf die Werthlosigkeit dieser breiten Farce, ohne Rücksicht darauf, dass dergleichen nicht in unsern Ausweis gehört, ohne Rücksicht auf den Biederkeit in seiner Weise hohle Sprüche, Sprachverwicklungen liegt; denn Signor Botteri spricht keine Silbe deutsch. Er macht aber seine Lazzi italienisch, während die übrigen Mitwirkenden deutsch singen. Wenn überdies die Intendant zulässt, dass ein Buffo in einer Oper auf dem Clavier zwanzig Minuten ein Potpourri über italienische Opernübungen mit einer Mischung von »Illesio Augustin« spielt, dass derselbe ferner auf der Violine sich in einer Weise hören lässt, für die mir der parlamentarische Ausdruck fehlt, so kann man sich schliesslich über nichts in unserer Opernreihe mehr wundern, es müsste denn die unglaubliche Geduld des Publicums sein.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Der Tonkünstler-Verein in Dresden hat seinen Jahresbericht (vom April 1866 bis April 1867) herausgegeben. Wir entnehmen denselben, dass Frau Clara Schumann und Herr F. David zu Ehrenmitgliedern des Vereins ernannt worden sind; ferner, dass im abgelaufenen Jahre zur Ausführung gekommen sind Werke von B. A i o l i (1), S. B e c h (2), W. Fr. B e c h (1), W. B a r g i e l (1), B e e t h o v e n (7), J. B r a h m s (3), C h o p i n (1), C o r e l l i (1), F e r d. D a v i d (1), L. H e r m e r (1), J. M. G r i m m (1), H a y d n (3), H a n d e l (3), F. H i l l e r (1), L. G o e t t e (1), F. K i e l (1), P r i n z L. F e r d i n a n d (1), J. L e c l a i r (1), M e n d e l s o h n (1), M o z a r t (4), F. M ü l l e r (1), P o r p o r a (3), J. R a f f (1), A. R e i c h e l (1), R o s e n c r a n z (1), F. W. R u s t (1), Fr. S c h u b e r t (1), S c h u m m a n n (3), C. S u m m e r (1), V i t e l l i (1), V i v a l d i (1), V o l k m a n n (3), C. M. v. W e b e r (3), Z i l l i n g e r (1). Die Werke von Brahms waren das Sextett in G und das Horntrio, von Bargiel das Claviertrio Op. 6, von Volkman das Streichquartett in A-moll und G-moll, von Grimm die Canonsche Suite, von Aisoli eine Sonate für Pianoforte und Viocello.

In Stuttgart erlosch die von Prof. J. F e i s t bei Gelegenheit der 15jährigen Stiftungsfestfeier des dortigen Conservatoriums (11. April) gehaltene Rede, nebst der Programm der in dieser Zeit veranstalteten Zögling-Concerte. Der Name Schumann kommt darin, wie zur Bestätigung des in D. Bl. Beabsichtigten, gar nicht vor, wohl aber die Namen Wagner, Liszt, Moscheles. In der als Anhang zur Rede Feist's gedruckten »Uebersicht der Musikstücke, welche in den letzten acht Jahren in den Aufführungen und Vortragsungen des Conservatoriums zur Ausführung kamen, erschienen Liszt-Stark mit 21, S. Bech mit 23, Liszt mit 14, Beethoven mit 7, Schumann

mit 3 zweihändige Clavierstücken (oder Vortrags) aufgeführt. In den »Liedern und Gesängen« steht Schumann in gleicher Höhe mit Spindel (17), über diesen steht Stark mit 23. »Was bedürfen wir weiter Zeugnis?« Von der Kammermusik Schumann's sonnen nur das Clavier-Quartett und Quintett vorgekommen zu sein.

Schumann's Paradies und Peri ist kürzlich auch in L o u v e n s mit gutem Erfolg zur Aufführung gekommen (mit französischem Text.)

Die Singende in Halle brachte am 3. Juli ihren Mitgliedern eine Aufführung von H a n d e l ' s A l e x a n d e r i e n .

Bei dem Musikfest in Aachen waren für die Gesangsrollen engagirt: Frau H a r r e r s - W i p p e r a an Berth., Fr. B e t t e i h e i m aus Wien, Herr A. N i e m a n n aus Berlin, Herr S c h u l t z aus Stuttgart.

Die Ausstellungs-Jury in Paris hat die Pianoforte-Fabrik S t r e i c h e r und S o b n in W i s n an erster Stelle zur silbernen Medaille vorgeschlagen.

Der Yvelinist und musikalische Schriftsteller M a i l l e r s a i s t vor Kurzem zu Boulogne bei Paris gestorben.

Zur Berichtigung: Auf dem Musikfest in Arnheim kommt nicht das Händel'sche Oratorium »Jephth«, sondern das von Carl Reintaler's Jephth und seine Tochter zur Aufführung.

Wir werden um Aufnahme folgender Mittheilung ersucht: Im Jahre 1863 erschien bei J. J. Weber in Leipzig meine »Geschichte der Tanzkunst«. Das Buch ist seitdem vielfach mit ohne Angabe der Quelle benützt und citirt worden. Das war sein Bestimmung als historische Monographie und ich bin dafür dankbar. Eine über das gewöhnliche Mass hinausgehende »Benützung« ohne Citation finde ich jedoch in einem in diesen Tagen erschienenen Heft: »Die Tanzmusik, dargestellt in ihrer historischen Entwicklung von F. L. Schubert« (Leipzig, C. Neuberger, Preis 45 Sgr.). Das kleine Werk enthält 35 Seiten Text, von denen 35 unseiner »Geschichte der Tanzkunst« ohne Angabe der Quelle wörtlich abgedruckt sind. Ausserdem sind etwa 2—4 Seiten dem »Walther-Dummers« abenustikal. Lesikon entnommen. Ob der Rest, über den ich mir eine Kritik nicht erlaube, des Herrn Verfassers »eigenes Werk« ist, weiss ich zwar nicht, doch spricht viel dafür, dass thatsächliche Notizen, welche sich von irgend wober zu nehmen der Mühe lohnte, enthält dieser Rest nicht. Als Beispiel führe ich die Angabe über den »Branle« an. Ich hemerkte S. 128: »Der erste Tanz — der Ceremonienball — war gewöhnlich der Branle, der die Bewegungen der Polonaise und den grössten Schritt der Menuet in der Menueit in sich fasste.« Schubert wird hier selbständig: »Der Brale (»Brangl«) war der erste Tanz der ceremoniellen Hofball (Bel-pair genannt) unter Ludwig XIV., welcher erstere die Bewegungen der Menuet und Polonaise in sich vereinigte. Als ein gewöhnlicher Rundtanz in Frankreich wurde er mit Gesang begleitet. Näheres über ihn und besonders über die Musik dazu, ist nicht bekannt geworden.« Nämlich Herr Schubert durch meine Geschichte der Tanzkunst nicht, dem übrigen Publicum, das sich für diesen Zweig der Culturgeschichte interessiert, aber längst durch meine Abhandlungen über die Culturgeschichte der Tanzkunst in »Westermann's Illust. deutsch. Monats-Heften. Braunschweig. Jahrgang 1864 bis 66.« Wenn ich noch hinzufüge, dass ein halbes Dutzend Musikbelegungen und zwar die S i e l t e n s t e n , dass das Sachregister bis auf wenige Auslassungen, und dass sogar der Holzschnitt auf dem Titelblatt meinem gedruckten Werk entnommen ist, so glaube ich diese kleine literarische Schalkheit genügend charakterisirt zu haben. Denzig, im Mai 1867.

Albert C z e r w i n s k i , Mitglied der Tanz-Academie in Paris, Redacteur der Westpreussischen Zeitung.

(Eingesandt.) Bei Gelegenheit der kürzlich stattgehabten 15jährigen Stiftungsfestfeier des dortigen Conservatoriums für Musik in Stuttgart hat der König von Württemberg dem Conservatorium die Anstalt übernommen und dem Vorstand der letzteren Professor Dr. F e i s t in Anerkennung seiner vorzüglichen Leitung des Conservatoriums, sowie seiner ausgezeichneten Leistungen im Gebiete der Kirchenmusik und seiner Verdienste am den Volksgesang- und Friedrichsorden verliehen. Ausserdem erbrachte der Legationsconsul des Conservatoriums die grossen Verdienste des Herrn Sigismund Lebert um das Institut durch Ueberreichung eines kostbaren silbernen Pokals.

Leipzig. Der grossh. Darmstädtische Hofopernsänger Herr Nachbar eröffnet soeben im Stadttheater einen Cynkus von Gastrolen. (Derselbe wird bekanntlich in der Muster-Aufführung des »Lohengrin« in München die Titelfolle aufzuführen.)

— Bei einer am 29. Mai hier ausgebrochenen Feuersbrunst vernichtete das Element den gemachten Nachlass der Compositionen von Joh. A. Gottlieb N a g a m a , welcher in der Preussischen Oper auf dem Boden aufbewahrt war und zahlreiche Opernpartituren, Messen, Muetten etc. enthielt.

ANZEIGER.

[96] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen:

Classische

Claviercompositionen aus älterer Zeit

gesammelt von

H. M. SCHLETTNER.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciaccona. 4 Thlr. 3 Ngr.

Einzel: Nr. 4. Suite in D. 48 Ngr. Nr. 3. Suite in B. 42 Ngr. Nr. 2. Ciaccone. 9 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten, Arioso con Variazioni und Fuge. 4 Thlr.

Einzel: Nr. 1. Sonate in Cdur. 74 Ngr. Nr. 2. Sonate in Bdur. 9 Ngr. Nr. 3. Sonate in F moll. 74 Ngr. Nr. 4. Sonate in E dur. 74 Ngr. Nr. 3. Arioso con Variazioni. 44 Ngr. Nr. 3. Fuge. 44 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 24 Ngr.

Einzel: Nr. 4. Sonate in Fdur. 6 Ngr. Nr. 3. Sonate in E dur. 6 Ngr. Nr. 2. Sonate in Gdur. 3 Ngr. Nr. 4. Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 3 Ngr.

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertissements. 48 Ngr.

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke. 4 Thlr. 9 Ngr.

Einzel: Nr. 4. Presto in Cdur. 44 Ngr. Nr. 3. Presto in A moll. 3 Ngr. Nr. 2. Allegro in Fdur. 3 Ngr. Nr. 4. Pastorale in Fdur. 3 Ngr. Nr. 3. Prestissimo in D moll. 3 Ngr. Nr. 2. Allegro in Bdur. 44 Ngr. Nr. 7. Allegro in G moll. 3 Ngr. Nr. 8. Allegro in Esdur. 3 Ngr. Nr. 9. Allegro vivace in C moll. 3 Ngr. Nr. 10. Allegro molto in Asdur. 44 Ngr. Nr. 11. Allegro in B moll. 3 Ngr. Nr. 12. Allegro con spir. in Hdur. 44 Ngr. Nr. 13. Allegro in E dur. 3 Ngr. Nr. 14. Allegro molto in Ddur. 44 Ngr. Nr. 15. Allegro in D moll. 3 Ngr. Nr. 16. Prestissimo in Gdur. 3 Ngr. Nr. 17. Andante in Gdur. 3 Ngr. Nr. 18. Presto in G moll. 3 Ngr.

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit: Le Grand. Zwölf Stücke. 48 Ngr.

Inhalt: Nr. 1. Prélude in H moll. Nr. 2. Prélude in E moll. Nr. 3. Prélude in Bdur. Nr. 4. Larghetto in D moll. Nr. 5. Allegretto in F moll. Nr. 6. Allemande in D moll. Nr. 7. Marche in Asdur. Nr. 8. Les Sentiments. Sarabande in Gdur. Nr. 9. Le Villers in A moll. Nr. 10. Fleurie ou la tendre Nanette in Gdur. Nr. 11. La Vo-luptueuse in D moll. Nr. 12. Le Reveil-Matin in Fdur.

Französische Schule. Heft 2.

Jean Philippe Rameau. Zwölf Stücke. 48 Ngr.

Inhalt: Nr. 1. Allemande in E moll. Nr. 2. Gigue I in E dur. Nr. 3. Gigue II in E dur. Nr. 4. Tambourin in E moll. Nr. 5. Rigaudon I in E moll. Nr. 6. Rigaudon II in E dur. Nr. 7. Sarabande in A dur. Nr. 8. Fanfarinette in A dur. Nr. 9. Le Rapport des Oiseaux in E moll. Nr. 10. Menuet I in Gdur. Nr. 11. Menuet II in G moll. Nr. 12. La Poésie in G moll.

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.:

»Eine eingehendere Kenntnis der älteren Clavierliteratur beabsichtigt man weiteren Kreisen durch vorliegende Sammlung zu vermitteln. In einer Reihe von für sich selbständigen Heften, die nach und nach erscheinen werden und deren Anzahl sich im Voraus nicht bestimmen lässt, soll eine Geschichte des Clavierspiels in praktischen Beispielen gegeben werden. Die Absicht des Herausgebers geht dahin, die Werke der frühesten Meister bis zu C. Ph. E. Bach und seinen Schülern in geeigneter Auswahl zu bringen, die mit J. Haydn beginnende moderne Zeit, die ohnehin Jedermann zugänglich ist, jedoch vollständig auszuschließen. Man wird zunächst nur dasjenige berücksichtigen, was in Form und Inhalt einem grösseren Publicum fasslich und zugänglich erscheint und zudem in andern neueren Ausgaben noch nicht gegeben ist.«

»Die Sammlung classischer Claviercompositionen wird übrigens eine retrograde Bewegung einschlagen, d. h. man wird mit der Herausgabe der Werke späterer Componisten beginnen, von da aus zu denen der älteren Zeiten zurückgehen und so durch das Näherliegende die Bekanntheit mit dem Eniferneren zu vermitteln suchen. Die selten Lesarten und ungemüthlich die Vortragsbezeichnungen, Verzerrungen, ja selbst die Fingersetzungen sollen, so weit es irgend thunlich erscheint, beibehalten werden. In wie ferne für den modernen Vortrag die originelle Meissner Berücksichtigung finden konnte, bliebe dem Spieler überlassen, für den selbstverständlich auch die Fingerstärke zur antiquarische Bedeutung haben, nicht aber zur Demaschrichtlung dienen sollen.«

»Die Geschichte des Clavierspiels hat drei Schulen zu unterscheiden: die Italienische, französische und deutsche. Die erstere culminirt in Domenico Scarlatti, die zweite in François Couperin und die dritte in Carl Philipp Emanuel Bach. Nicht nur Werke dieser Meister, sondern die aller ihrer bedeutenden Vorgänger, Schüler und Zeitgenossen, wird die vorliegende Sammlung umfassen.«

»Es ist wohl zu behaupten, dass ein ähnliches Unternehmen solchen Umfangs in Deutschland bisher nicht einmal versucht wurde und man giebt deshalb auf eine allgemeine Theilnahme rechnen zu dürfen, die den Verleger in den Stand setzt, derselben die möglichst erschöpfendste und umfassendste Ausdehnung zu geben.«

Indem ich obiges Werk selten Clavierspielern und Lehr-Instituten angelegentlichst empfehle, bemerke ich noch, dass der billige Preis (pro Bogen 3 Ngr. netto) die Anschaffung des Ganzen, wie der einzelnen Nummern, gewiss sehr erleichtern wird.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 19. Juni 1867.

Nr. 25.

II. Jahrgang.

Inhalt: Zur Erinnerung an J. B. Cramer. — Recensionen (Clavierstücke [Schluss], Pädagogisches). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke (Fortsetzung). — Berichte aus Wien und Frankfurt a. M. — Feuilleton (Miscellen [Brieft Mozarts]). Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Zur Erinnerung an J. B. Cramer.

v. Br. Es ist, wenn wir in die Kunst- und Literaturgeschichte blicken, keineswegs wahr, dass ihr Griffel nur immer das Bedeutende, irgendwie Hervorragende sorgfältig verzeichne und allein das Mittelmässige, Unbedeutende der Vergessenheit anheimfallen lasse, sondern häufig genug können wir auch das Gegentheil wahrnehmen. Diese Bemerkung scheint auch auf den Autor Anwendung zu finden, dessen Andenken wir die nachstehenden Zeilen widmen. Zwar sein Name ist nichts weniger als der Vergessenheit verfallen, denn in einem pädagogischen Werke, den weltbekannten Etüden, lebt derselbe wohl auch noch in der gegenwärtigen Generation in täglichem und stündlichem Andenken fort. Dagegen ist es allem Anschein nach gar sehr in Vergessenheit gerathen, dass dieser ausgezeichnete Künstler auch noch durch Werke ganz anderer Art eine Stelle in der musikalischen Literatur, wenn auch nur ausschliesslich jener der Claviermusik einnimmt, und zwar eine sehr bedeutende. Wir haben nun zwar kein Recht, denjenigen Liebhabern und Pflegern dieses Zweiges der Literatur einen Vorwurf daraus zu machen, welchen beim Namen Cramer nur jenes bekannte — mit Recht geschätzte — Etüdenwerk in den Sinn kommt, denn wir kennen es offen, auch uns waren die sonstigen so zahlreichen und so höchst schätzenswerthen Productionen dieses trefflichen Künstlers bis vor kurzem unbekannt geblieben. Niemand hatte uns jemals mit besonderm Nachdruck auf sie hingewiesen, verschiedene der Geschichte der Musik gewidmete Werke nennen kaum den Namen, in dem Lexikon von Fétis wird der Autor mit wenigen Zeilen und in ganz gleichgültigem Tone abgethan u. s. w. Doch ist in dem letzteren erwähnt, dass derselbe mehr als hundert Sonaten, acht Concerte und noch manches Andere für's Clavier ausser jenen Etüden geschrieben.*) Da wir

*) In dem Lexikon von Schilling heisst es, die Sonaten und Concerte wären sehr schlech. Dieses Urtheil müsste sich jedenfalls auf andere Sonaten beziehen, als diejenigen sind, von welchen wir so gleich sprechen werden (der Concerte gar nicht zu gedenken), denn ausserdem müssten ohne Weiteres sämtliche Clavier-sonaten, die

nun die letzteren in ihrer Weise von jeher schätzten, so machte selbst dieser kleine Artikel, da er uns gelegentlich in die Augen fiel, unsere Neugier rege, was es wohl mit jenen andern Productionen für eine Bewandniß haben möge. Die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bewahrt deren eine ziemliche Anzahl auf, wir nahmen dieselben — offen gestanden, mit nur mässigen Erwartungen — zur Hand und erlebten die Freude, aus ihnen uns einen in seiner Art höchst bedeutenden Künstler entgegnetreten zu sehen, welchem wir ganz unbedenklich in der neueren Literatur der Claviermusik eine der ersten Stellen nach Beethoven, wo nicht die erste vindiciren. An Tiefe und Umfang der Conception in den grossen Schöpfungen Beethoven's reicht er zwar nirgend hinan, an poetischem Schwung, an minutiöser Ausführung des Details überragen ihn Schubert und Schumann bei weitem, welche er dagegen Beide wieder im Grossen und Ganzen eben so sehr auf festem Bau, an sicherer, rein musikalischer Plastik übertrifft. Aber eine ungemein, ja erstaunlich reiche Erfindungsgabe. — in aller neueren Kunst, ja in aller Kunst überhaupt, nur in etwas verschiedenem Sinne, der Factor, auf welchen wir das meiste Gewicht legen —, ein uberaus feiner Sinn für alles künstlerische, harmonische und rhythmische Detail zeichnen ihn in überraschender Weise aus. Es fehlt ihm keineswegs an Tiefes, wenn sein Gemüth sich auch nicht in so überschwinglichen Ergüssen offenbart, wie wir dies durch Beethoven gewohnt werden. An Zartheit, Grazie steht er dem Erstem gleich oder doch sehr nahe. Ueberwiegend ist sein energischer, lebhafter Sinn zwar dem Feinen, Zierlichen zu-

je geschrieben worden sind, einige von Beethoven vielleicht ausgenommen, für schlech gelten. In dem Lexikon von Bernstorff findet sich richtig das gleiche Prädicat für dieselben gebraucht, so dass man vermuthen möchte, es sei der Artikel in diesem einfach jenem nachgeschrieben. Wenn nun weiter in dem erstern Artikel gesagt wird, die Compositionen kleinerer Form (als Rondo's, Divertissements u. s. w.), von welchen in der That die grössere Zahl sehr flüchtig hingeschrieben scheint, seien viel lebendiger, so bekommt man von des Verfassers Ansichten bezüglich des „Stiefens“ und „Slebedignens“ eigene Gedanken und möchte wohl glauben, dass sich dieselben unter dem Einflusse des damals (in den dreissiger Jahren) am üppigsten blühenden Virtuositenthums ausgebildet hätten.

gewendet, doch schwingt er sich nicht selten auch zum wahrhaft Grossartigen auf. Hie und da erinnert er zwar ein wenig an die coquette, rococostrig aufgeputzte Manier Hummel's (der wir übrigens auch bei Haydn und Mozart, ja hie und da sogar einmal selbst bei Beethoven begegnen), aber nur ausnahmsweise und vorübergehend. Selbst in dem reichen Figurenspiel, welches er in seinen Concerten (aber auch sehr gern in den Sonaten und Rondos) entfaltet, verliert er sich nur äusserst selten in jenes schale, nur der Kunst des Virtuosen dienende Phrasengepränge, welches man diesem sonst durchaus schätzungswerthen Meister mit Recht zum Vorwurf macht, sondern auch auf diesem Gebiet gestaltet er mit acht künstlerischem Sinn, seine Phrasen haben Charakter, Eigenthümlichkeit, sie überwuchern weder in spielerischer Schrankenlosigkeit, noch treten sie in jener physiognomielosen Allgemeinheit auf, wie z. B. bei einem andern Zeitgenossen unseres Künstlers, der zuweilen neben ihm genannt wird, dessen Stelle aber weit unter ihm ist, nämlich bei Dussek.

In Anbetracht so seltener und unschätzbbarer Vorzüge muss man sich billig wundern, Werke, an welchen sie zu Tage treten, so sehr ausser Cours gekommen zu sehen, und das wenigstens im öffentlichen Kunstleben kaum jemals von ihnen die Rede ist und die Geschichtschonik in ihren Lexicis und in ausführlichen Werken ihrer kaum vorübergehend erwähnt. Forschen wir nach der Ursache dieser Erscheinung, so werden sich, wie gewöhnlich, deren mehrere entdecken lassen. Zunächst ist freilich auszusprechen, dass unser trefflicher Künstler keine amonumentalen Werke geschaffen hat, wie die eigentlich grossen Meister der Kunst, wie z. B. Bach und Händel (die gleichwohl eine gar geraume Zeit hindurch auch ziemlich Vergessenen), wie in ihrer Weise aber auch Mozart und Beethoven. Dann aber hatte sich auch an Beethoven's Werken und an den Entwicklungen der neueren Kunst (insbesondere Spohr, Mendelssohn, Schumann und Chopin) ein Maassstab ausgebildet, mit welchem gemessen Productionen gleich jenen Cramer's gering erscheinen mochten. Durch Beethoven hatte die Kunst zuletzt die Richtung auf das Gigantische, durch die vorgedachten Meister aber auf das Sentimentale genommen. Erschienen doch neben dem allerdings immensen Ideenreichtum der Beethoven'schen Symphonien auch jene Mozart's und Haydn's so gering, dass wir diese Schöpfungen, unter welchen sich doch eine sehr grosse Zahl der köstlichsten Gebilde befindet, einige wenige ausgenommen, bis auf den heutigen Tag aus den Repertoires unserer Concertinstitute — zum grossen Schaden der Kunstbildung — verschwunden sehen. Maasslose Aufregung, Gefühlsüberschwänglichkeit, üppige Phantastik, wohl auch Formlosigkeit war der Charakter der neuesten, nach Beethoven zur Entwicklung gekommenen Kunst geworden; der Sinn für Klarheit und Ebenmass, für plastische Gestaltung, wie für ruhige Grazie, heitere Anmuth, naive Sinnlichkeit (ein Grundelement aller Kunst) wurde hierdurch abgeschwächt; eben auf dieser

Seite aber liegen die vorzüglichsten Eigenschaften des Künstlers, mit welchem wir uns hier beschäftigen: das Zeitalter und insbesondere der clavierspielende Theil der Künstler und des Publicums hatte wenig Sinn, sie zu würdigen und so wurden ihre Vorzüge in der Meinung einer überreizten Generation zu Mängeln, sie selbst daher — wie es scheint — missachtet und bei Seite geschoben. Verhält sich dies aber so, wie wir vermuten, so möchten wir wenigstens unser Scherflein beitragen — da wir uns heinahe dazu verpflichtet fühlen — Werke wieder zu Ehren und in Erinnerung zu bringen, welche, wenn sie auch vielleicht vom universellen Kunststandpunkte aus nicht für gross und erhaben gelten dürften, doch jedenfalls so geistreich, genial, anmuthig und edel sind, dass sie durchaus zu den Zielen der Literatur gehören und nimmermehr gleich schönem Mittelgut vergessen werden dürfen.

Nach diesem allgemeinen *avis au lecteur* wenden wir uns zum Speciellen und blicken ein wenig in die Werke selbst hinein, welche uns der Anlass zu diesen Zeilen wurden — mehrerer vermochten wir an Ort und Stelle (nämlich in Oesterreich's Hauptstadt) zur Zeit nicht habhaft zu werden — und wir sind verpflichtet, sie namhaft zu machen, denn leicht möchte uns die Kenntniss gerade einiger der bedeutendsten fehlen, vielleicht aber findet sich gerade unter der grossen Zahl der uns noch unbekannt gebliebenen viel Mittelmässiges (desgleichen bekanntlich ja auch bei den kunstgeschichtlich bedeutendsten Autoren unterläuft), woraus dann Andere ein ganz anderes Urtheil über unsern Autor schöpfen möchten (wofür sie zu vorciligem Urtheil geneigt wären), als welches wir aus den Werken genommen haben, die vor uns liegen. Es sind nachstehende:

- 1) Sechs Concerte,
- 2) Zwanzig Sonaten,
- 3) Vierzehn Heftle kleinere Claviercompositionen.

Zwar dürfte dieses Material kaum die Hälfte der von Cramer vorhandenen Compositionen umfassen, doch reicht es zu einem Urtheil im Allgemeinen jedenfalls aus, und wenn wir sagen, dass sich unter diesen ungefähr fünfzig Compositionsnummern nur sehr wenige geradezu bedeutende befinden, so wird man für einen solchen Autor von hiebigem Gewicht jedenfalls Aufmerksamkeit und Respect reclamiren dürfen.

Von den Concerten kennen wir das 1. in Es-dur Op. 10, das 2. in D-moll Op. 26, das 4. in C-dur Op. 38, das 5. in C-moll Op. 48, das 7. in Es-dur Op. 56 und das 8. in D-moll Op. 70. Wir sprechen sogleich unumwunden aus: so weit wir mit der Literatur der Pianofortecoconcerte vertraut sind, erachten wir diesen höchst bedeutenden Werken nur jene Beethoven's ebenbürtig, hinter welchen sie, wenn wir das einzige, freilich unvergleichliche Es-dur-Concert ausnehmen, nur wenig zurückstehen möchten. Den älteren Concerten Mozart's, wie den neueren Mendelssohn's und Schumann's sind sie an Reichthum der

Erfindung sehr entschieden überlegen (? D. Red.). Den Concerten von Hummel und Moscheles kann man im Einzelnen wohl hohe Schönheiten nachrühmen (insbesondere sind die Einleitungen der ersten Sätze meist vortreflich ausgearbeitet), aber in ihnen hat das virtuosische Element ein durchaus unkünstlerisches Uebergewicht bekommen, während Cramer die Passagenverbrämung viel bescheidener aufträgt und ihr meist einen gewissen ideellen Reiz zu bewahren weiss. Wie Beethoven hält er die schöne Mitte zwischen der noch allzu einfachen Technik Mozart's und dem prunkvollen Wesen, dem überladenen Zierrathenstil eines Hummel und Moscheles. Von den Concerten Field's, Dussek's u. a. kann neben jenen Cramer's gar nicht die Rede sein. *) Als die Krone derselben möchten wir fast (von jenen Concerten, die wir nicht kennen, abgesehen) das 5. in C-moll bezeichnen, eine in allen Theilen ganz prachtvolle Schöpfung. Wahrhaft grandios ist die Einleitung in den ersten Satz des 8. Concerts in D-moll, und der fein künstlerische Sinn des Meisters zeigt sich hier unter andern auch darin, dass er wohl fühlte, wie wenig zu einer so wuchtigen Introduction eine allzu luxuriöse Entfaltung jenes Ranken- und Guirlandenwesens passen würde, dessen Schmuck die Concertform nun einmal nicht entzählen kann: er legt sich daher weise Beschränkung auf, und der sehr ausgedehnten Einleitung folgt eine verhältnissmässig nur sehr knappe Entwicklung, nach welcher er den Satz, ohne ihn formell abzuschliessen, unmittelbar in das *Larghetto* übergehen lässt.**) Als ein sehr vortreffliches Werk erscheint auch das 2. Concert in D-moll: die beiden ersten Sätze von hoher, ernster Schönheit erfüllt, das Rondo voll Grazie, fein und zierlich gearbeitet. Aber auch schon das 4. Concert in Es-dur, mehr noch in der einfachen Weise Mozart's gehalten, hat seinen Werth, und von dem vierten ist zu bemerken, dass es auch als Sonate vorhanden ist und sich besonders in seinem zweiten und dritten Satz auszeichnet. Verhältnissmässig am geringsten möchte vielleicht unter den genannten Concerten der Werth des siebenten in E-dur anzuschlagen sein.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Clavierstücke.

(Schluss.)

- 2) Robert Volkmann, Ballade und Scherzetto, zwei Stücke für Pianoforte. Op. 51. Pest, Heckenast. 16 Sgr.

*) Von Chopin's Concerten ist das erste in E-dur in seinen beiden Hauptsätzen in seiner Art wohl ein Meisterwerk, während das zweite in F-moll in seinem Flitterputz doch schon ziemlich ungeniessbar wird.

**) Dieses Concert erscheint überdies als ein wahres Muster in geistvoller Combination des Figurenspiels. Man sah nur allein die Cadenz des zweiten Satzes, aber auch den ganzen dritten und die zweite Hälfte des ersten Satzes. Ueberhaupt verdient bemerkt zu werden, dass Cramer die Cadenzen stets selbst ausführt und gerade in ihnen auch Arbeiten von der bewundernswürdigsten Feinheit geliefert hat.

- 3) Heinrich von Herzogenberg, Vier Phantasiestücke für das Pianoforte. Op. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 Thr.

Volkmann hat sich bereits durch viele Arbeiten als Künstler von reinem Geschmack und solider Technik gezeigt; er ist ein eifriger und fleissiger Vertreter der neueren Schule und handhabt die Formen und die moderne Harmonik mit Sicherheit und Freiheit; und wenn auch der Reichthum seiner Erfindung nicht im Verhältniss zu der Menge seiner Arbeiten steht, so weiss er doch dem, was er uns giebt, von seinem innern Empfinden mitzutheilen, so dass seine Werke nicht zu denen gehören, in welchen uns nur ein überausaussehendes Tonspiel angenehm unterhält, sondern in denen wir den Componisten mit seinem Fühlen und feiner Individualität zu finden meinen. Unter den lebenden Componisten ist er uns jedenfalls eine der achtungswerthesten Erscheinungen; und auch die beiden oben angezeigten Stücke sind wohl geeignet, unser Urtheil zu bestätigen; eine einfache, würdige Melodie, reiche und angemessene Harmonik und ein wahrer und ungesuchter Ausdruck zeichnen sie aus. Die Ballade (Fia-moll) beginnt mit einem kurzen Vorspiel, in welchem Accordsätze in verminderten Septimen mit raschen Läufen in Triolen wechseln; hier folgt der Componist nur gewissen geflügelten Wendungen moderner Musik. Es folgt dann eine tiefere, langsame Melodie in Fis-moll (4/4), von edelstem Charakter, gleichsam eine Erzählung vergangenen schweren Leides; und nach ihr eine etwas bewegtere sanfte Melodie in Fis-dur (4/4), wie Beruhigung und Trost kündend. Nach nochmaliger Andeutung des Vorspiels werden beide Sätze wiederholt, der erste diesmal stark und voll, wodurch der Gegensatz nachdrücklicher, die Berührung wirksamer wird. — Das Scherzetto (Allegro 3/4 C-dur), ein lebendiges pikantes Stück mit rasch laufender Syncopebewegung, voll feiner harmonischer Züge, erinnert ganz an ähnliche Stücke Schumann's und Mendelssohn's, ist aber auch in der Zierlichkeit der Arbeit dieser Vergleichung durchaus würdig. Besonders hübsch ist das Trio, wo die Syncope in die Begleitung zurücktreten und melodische Achtelfiguren sich neben denselben in weitem Bogen ergehen. — Alle Clavierspieler, welche im Genusse der Erzeugnisse der romantischen Schule leben, werden diese beiden Stücke gewiss als willkommene Gabe begrüssen.

Auch H. v. Herzogenberg, dieser ersichtlich noch im Beginn seiner künstlerischen Laufbahn stehende Componist, arbeitet mit Übung und Sicherheit mit dem modern-romantischen Apparate, versucht aber daneben auch mitunter eigene Weisen; nur sind dieselben mehrfach zu gesucht, um gefallen zu können, und man merkt die Absicht, eigenthümlich sein zu wollen; daneben zeigt sich seine Erfindung nicht kräftig und reich, die Motive sind theilweise zu kleinlich, um dauernd interessieren zu können, und werden erst durch die allerdings feine und geschickte Arbeit zu etwas gemacht, was ihnen überhaupt Berechtigung giebt aufzutreten. So liegt dem ersten Stück (Cis-moll 3/4) ein gar winziges Schmelzleitmotiv zu Grunde, dessen Verarbeitung zwar geschickt und sauber ist, aber die Bedeutungslosigkeit des Themas nicht zu verdecken vermag; ein langsames Trio mit syncopirten Figuren scheint uns affectirt. Das zweite Stück (H-dur 4/4), langsam und sinnend, mit zwei belebteren Gegensätzen, von denen der zweite, mit Triolenbegleitung, wohlklingend und hübsch gesetzt ist; die Behandlung des ganzen Stücks ist übrigens durchaus Schumannisch und sogar wie nirgendwo originell. Das dritte Stück ist leidenschaftlich und lebendig (E-moll 3/4) und vermag wohl zu interessieren; ein durchaus gesuchtes Trio in C-dur, worin die syncopirten Figuren wieder auftreten, schwächt das Interesse wieder völlig ab. In dem vierten Stück (E-dur 3/4) wirkt eine

leise webende, allmählig aufsteigende Achtelfigur zuerst hübsch und anmuthig; ein Gegensatz in H interessant weniger; das erste Thema wird bei der Wiederholung durch Sechzehntel variiert; nach Wiederholung des Zwischensatzes (in E) setzt es in erster Form wieder in C ein und führt in hübschen, zum Theil Schumann'schen Modulationen nach E zurück und zum Schluss.

Technik und künstlerische Bildung ist es also nicht, was dem Componisten fehlt; doch wünschen wir, dass sein Talent noch erstarke und sich entwickle, und vor Allem wünschen wir ihm Natur.

Pädagogisches.

Franz Hauser, Gesanglehre für Lehrer und Lernende. Leipzig, Breitkopf und Hartel 1865. IV. 190 S. Quart.

E. K. Die Absicht des Verfassers ist, die Gesetze der gesammten Gymnastik des Gesangs darzustellen, Gesetze, die auf dem Wesen des Instruments — der menschlichen Stimme — beruhen, dessen Behandlung verschiedenartig sein kann, aber nicht willkürlich sein darf. Nur Selbst-Erlebtes giebt ein Recht, über Kunst und Wissenschaft mitzusprechen; wer selbst jahrelang dem künstlerisch erziehenden Berufe obliegen, fühlt Beruf und Neigung, solche Erfahrungen auch öffentlich kund zu geben, damit das Richtige davon dauernd fruchte, das Zweifelhafte durchgestrichen, das Irrige berichtigt werde. — Diesem Programm können wir uns unbedingt anschließen, so auch dem Grundsatz: nicht nach ausserhalb gehaltenen Regeln oder Schulgeheimnissen, National-Moden und Launen etc. den Gesang zu lehren, sondern nach der Kunstvernuft, welche auf natürlichen Grundlagen ruht. Das Buch liest sich angenehm, man gewinnt's während des Lesens lieber, weil es ohne gelehrte Jargon und gespenstliche Abstractionen verfasst ist, wovon wir kürzlich viel ausgestanden haben, als uns ein speculativer Kopf — über Laud und Meer, über Tristan und Isolde und dergleichen — mit folgenden Apophthegmen besuchte: »Die Idee bedient sich, um in die Erscheinung zu treten, der Declamation; die Declamation bedingt zu ihrer Trägerin das idealste aller Instrumente, die Menschenstimme; diese setzt, sobald sie Vermittlerin musikalischer Empfindungen sein soll, Gesang voraus; Gesang als solcher bedingt etine musikalischen Gedanken . . . Der Gedanke bedingt eine Idee und so fort motu contrario in contrapuncto duplicissimo; denn der Unsinu als solcher bedingt den Snu. . . Besserer Sinu hat unsern Verfasser vor dem Unsinu solcher abstracten Gespenster bewahrt, die nur nach verdorbener Luft riechen. Dagegen ist das wahrlich tüchtige Concrete, was er bringt, durch den Mangel an Abstraction ebenfalls beeinträchtigt und minder wirksamreich als sein guter Wille verdient; denn vernünftige Abstraction ist doch auch eine natürliche Sache, um Allgemeines und Besouderes zu scheiden und ein Ganzes an Haupt und Gliedern zu construiren. Es würden dann sowohl Titel als Einleitung bestimmter gestaltet sein: jener würde die »Lernenden« weglassen, diese den Plan und Zweck des Werks deutlicher aussprechen. Offenbar sind die schätzbaren Beobachtungen unsers wackern Sangmeisters den Lehrern bestimmt, nicht den Schülern; höchstens gereifte »Lernende« mögen sich einmal zur Erinnerung daraus Rathes erholen. — Und ebenso wäre, wenn der Zweck nicht zwischen den Zeilen aufleuchtete, doch zweifelhaft sein, ob die Gesanglehre allgemein menschlich oder virtuosisch gemeint sei. Wohl schwebt dem Verfasser das menschliche Ideal des Gesanges vor: seine richtige Schätzung der parisischen und neu italisichen Schule, sein deutscher Zorn über die Fälschungen, die wir uns haben aufzuleiden lassen, zielt dahin, vernünftigen Gesang, der Jedermann fromme, zu lehren. Leider jedoch biegt die Lehre ab in das virtuosische Gebiet und wird allmählig davon bewältigt, wenn

zuletzt fast allein von Kunstängern und Theaterbedürfnisseu die Rede ist. Nach dem allgemeinen Titel hoffen wir in der »Gymnastik« eine recht deutsche Schule für Volks- und Kunstgesang, mit Uebergewicht des Chorischeu, zu erhalten: eine Lehre, die jedermann aus dem Volke befehligte, seiner Gaben froh zu werden, sowohl im Einzelgesang, als im Volks- und Kirchenchor. Sollte nicht auch hierzu Raum sein in einer allgemeinen Gesanglehre? den Volklehrern zu zeigen, wie sie den wüchsenden Baum züchten zu heilsamer Frucht — vornehmlich durch Gehör-Übung, Kenntniss und Ausführung von Dreiklang und Dissonanz — in allen Lagen, Rhythmen, Tempi und Tonstärke? Hat doch, so geht die Sage, vor Zeiten ein berühmter Alt-Italiener mehrere Jahre unversorrete: solche Lehre eingeprägt, um seine Schüler danach als vollendete Sänger zu entlassen. — Nach heutiger Lehre ist's nicht ungewöhnlich, selbst gutgeartete Virtuosen im Chor und Orchester linksich gebahren zu sehen; jener Altmeister sagte: »Ich will eher hundert Solisten aus guten Choristen erziehen, als hundert Choristen aus hartgesottenen Virtuosen.« Also: vom itälischen Brot des Gemeinnütigen möchten wir mehr haben, mehr von dem was allgemein menschlich ist und allem Volk gebührt. Lied und Chor und Gesammenspiel deute allem Volk; die theuer bezahlte Solomusik dient wenigen reichen Leuten. Vielen unserer Fragen begegnet der Verfasser mit dem am Schlusse (108 Note*) gegebenen Versprechen, eine Musikalische Vorschule herauszugeben, dem wir baldige Erfüllung wünschen.

Wir wollen unsere Träume nicht die Zügel schießen lassen; freuen wir uns des Gegebenen, was durchaus ehrenwerth ist und aus guter Gesinnung fließt. Der praktische Theil lehrt in 33 Abschnitten in fortlaufender Darstellung ohne scharfgezeichnete Grenzlinien das Hauptstüchliche von Naturstunde der Menschenstimme § 1—4; Gesangsorgan 5 bis 7; Fortschreibung, Scala etc. 8—12; Stimmbildung und Athmen 13—20; Aussprache und Vortrag 21 bis 27; Poesie und Studium 28—33.

Aus den Einzelheiten dieses praktischen Theils haben wir hervor die köstlichen Darstellungen aus der französischen Schule S. 12, 13 vom Falsett — wo neben dieser Lehre wohl auch die Warnung vor dem Nasaliren = durch die Nase singen, einzufügen wäre, worin manche Küstenbewohner, namentlich Friesen und Holländer, ein Erkelliches leisten. Die läghenhafte Dynamik der romanischen Schulmeister wird nach Gebühr geignelt S. 16—18, — wenn z. B. eingetrichtert wird, gefühlvoll oder religios singen, oder *songue preparation de Pe* (S. 16), dergleichen ist deutscher Aße einmal nachhülle in dem Gebot, das Wort Tod jedesmal *ppp* und *molto riarando* zu singen! — Wichtig ist die Lehre von der Behandlung der Mutirenden (37), vom Fixiren des Kehlkopfs (31, 69), der eben so selbständig und unabhängig von den umstehenden Muskeln werden müsse, wie die Finger von der Hand des Spielers; von auf- und absteigender Tonleiter (37); von Stimmbildung und Athmen, wo denn mit Recht gewarnt wird vor gewaltsamer Erweiterung des natürlichen Umfangs der abgehörten Stimme (60, 70), was den eiligen Jungfern hinters Ohr zu schreiben, die mit aller Lebensgefahr Sopran quieken wollen, wo ihnen der Herr eine warme Altstimme bescheert hat — auch die Tenore mögen sich's merken, nicht sich durch Modetheil zu Schanden singen, und bei dem *c* lieber ehrlich sagen »das können und wollen wir nicht« und wenn's zehnmal geschrieben stünde in G. Hermann's Rinaldo, wo der volle Chor zweigestrichen e krähen soll! — Trefflich ist auch, was der Verfasser sagt von Meidung des *tremolo* (57), was wir von gauzer Seele unterschreiben, damit endlich das abscheuliche Vibriren der Singer und Geiger gänzlich schwunde, da es eher Schwäche als Kraft bedeutet

und Mozart Vater und Sohn gründlich verhasst war. Der stetige Ton ist, wohl gemerkt, schwerer auszuführen, aber edler und gesünder! Dagegen das Excentriche, Wackelige, Ruhelose leichter — wie man auch beim Reiten gewahr wird, wo die Tüchtigen am Schritt erkannt werden, nicht am Galopp, den die Dilettanten vorziehen.

Einige Ausstellungen an dem sonst so üblichen Werke mögen wir nicht unterdrücken, damit das Zweifelhafte durchstritten, das Wahre befestigt werde. Die Lehre vom Triller (56) gehört doch wohl, wenn auch der Verfasser sie erleichtert, mehr zum Virtuosenhum; freilich das Pariser Conservatorium (50 Note *) befiehlt allen Schülern, sich bei Zeiten an selbigen zu gewöhnen! — Zuweilen auch unschön singen zu müssen, um der Idee gemäss darzustellen (63), das will uns nicht recht ein; zwar verstehen wir des Verfassers Meinung und Beispiel wohl, erinnern aber an Mozarts Grundgesetz: alles was in der schönen Kunst vorkomme, müsse schön sein — und an dessen Gegenheil, wie Marx einst bei Anführung seines denkwürdigen Oratoriums Mose der Älteste befahl, sie solle die salte Frau durch die Nase singen! — Bei der Aussprache erscheint uns der Verfasser in vollem Rechte, wenn er die einseitige Forderung prosaischer Deutlichkeit auf Kosten des Tons verwirft (81); dagegen verfällt er in denselben Fehler, wenn er (84) verlangt *dit-te* zu singen

$\overset{N}{\text{—}} \text{—} \text{—}$ und das erste *t* zur ersten Silbe zu ziehen. Diese (nur orthographischen, nicht phonetischen) Doppelconsonanten klingen gleich dem hebräischen *Dagesch* niemals als doppelte, sondern als gesteigerte einfache: die doppelte Art, wie die Curländer sprechen: Mutter, Butter, Doppelt — klingt schlecht und ist undeutsch; *biete* und *bitter* kann singend und sprechend klar unterschieden werden durch tiefes und hohes *i*, gleichwie *Sonne*, *Sahme*, *Sohne* im Vokalring, nicht im Consonantkling verschieden sind. — Wegen der Vorschläge in Recitativen stimmen wir völlig bei bezüglich der Verwerfung der schlechten italienischen Manier, überall $\text{—} \text{—} \text{—}$ statt

$\text{—} \text{—} \text{—}$ zu singen (89); dagegen scheint uns der Gebrauch der kleinen Vorschläge bei Mozart, der oft unendlich ist, doch der Tradition und der Schönheit gemässer nach der S. 92 genannten gewöhnlichen Art; Garcia's Verdrehung des liehlichen Vorschlags im Figaro (*Sotto i pini del boschetto* 93) wird aber mit Recht getadelt. Dieses Capitel ist jedoch ein zweideutiges; am besten spricht darüber Ph. E. Bach in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.

Die nachfolgenden Notenbeispiele S. 111 — 188 zerfallen in Uebungen, 14 Nummern, zum Vocalisiren und Solfeggiern bestimmt, und Gesänge, 16 Nummern. — Die Uebungen sind durchweg stimmgemäss und instructiv; dem durchaus modernen Inhalt möchten wir — ohne Furcht vor Ultramontanismus und Pietismus — eine mindestens halb so grosse Anzahl von alt-italienischen geistlichen Tonstücken heigeseilen: sowohl Schüler als Lehrer würden es bald inne werden, ob diese der Stimme und Kunstbildung förderlich seien — oder ob sie geradezu in's stichdunkle Mittelalter hineinführten. Die hier gegebenen sind sehr verschiedenartigen Werthes: die Vocalisiren sind instructiv, aber bald in's Virtuose schillernd, leider auch im Phrasenhaften bewegt; die Nr. 7, 11, 12, 13 und 14 sind die schönsten. Dem Genusse der Schönheit möchten wir selbst in der strengsten Schule nicht entsagen; warum liessen wir sonst in den Schulen Homer und nicht Apollonius oder Lycophon? — Unter den selbständigen bewerteten Liedern sind die von Josephine Lang ansprechend wegen ihrer warmen, obwohl etwas bewegungslosen Haltung. Von Hauptmann sind einige sehr schöne beigegeben, welche, was man sagt, echt musikalisch sind, d. h. die Tonbildlichkeit

wiegt über der verständigen Declamation — so auch das herrliche Duett von Seb. Bach »Wenn Sorgen auf mich dringen«. Dagegen die Mendelssohn'schen und auch die von M. H. Häuser, dem Sohn unsers Verfassers, grossentheils mehr declamatorisch als musikalisch sind.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

(Fortsetzung.)

Von andern Instrumenten ist es zunächst die Königin derselben, die Orgel, für welche uns einige Compositionen vorliegen, aus denen man im positiven und im negativen Sinne etwas lernen kann. G. Merkel's Zweite Sonata Op. 48 (J. Bieder-Biedermann) ist ein sehr tüchtiges Werk zu bezeichnen, das auf solidem Können und tüchtigem Studium Bach's beruht. Das fugirte Wesen bildet im ersten und letzten Satz das Grundelement; die Harmonik zeigt jenes stätig und gemessen vorschreitende Wesen, das dem Instrumente gemäss ist. Wir empfehlen das Werk einseitigen dringend der Beachtung der Orgelspieler. *) — Dagegen sind zwei andere Hefte: 1) Choral-Vorspiele von Carl Brandstätter, und 2) Acht leicht ausführbare Tonstücke von C. Gerlle's Op. 4 (beide im Verlagsgesampt in Langensalza erschienen), Stücke, aus denen man nur lernen kann, wie man für die Orgel nicht schreiben soll. Des Ersteren Satz ist geradezu ungeschickt, didactisch; bei den Stücken des Andern ist der Mangel aller Thematik, wo jede Stimme willkürlichen Gang geht, das Ganze fast nirgends durch feste Themen zusammengehalten ist, der Satz ohne allen Innern Grund bald zwei-, drei- oder vierstimmig wird, ziemlich kläglich.

Für Violin ist vor Allem zu erwähnen die grosse Sammlung alter Compositionen des 17. und 18. Jahrhunderts, die Herr Ferdinand David bei Breitkopf und Härtel unter dem Titel: »Die hohe Schule des Violinpleis« erschienen lässt, und von welcher 6 Hefte bereits in schöner Ausstattung vorliegen. Dieselben enthalten Stücke von Biber, Corelli, Porpora, Vivaldi und Seb. Bach; in dem ersten und folgenden Heften sind 10 Stücke von Leclair, Nardini, Veracini, Händel, Tartini, Vivaldi, Locatelli, Gemlini, und Stücke von unbekanntem Autoren. Sämmtliche Sätze sind von Herrn David nach den meist vorhandenen Benutzungen mit Clavierbegleitung versehen und werden den Spielern ebensoviel Belehrung und Uebungstoff wie Genuss verschaffen, abgesehen von dem Vortheil für das Publicum, das nun wieder einen Grund weniger hat, sich in Concerten den Vortrag fader oder schlechter moderner Compositionen gefallen zu lassen. Die Sammlung erreicht übrigens aus vielen Gründen eine eingehendere Anzeige in diesen Blättern.

Für Violoncell ist die neuere schwach vertretene Literatur auch durch einige Stücke vermehrt worden, die wir hier in Kürze anführen wollen: 1) 4 Stücke in Form einer Sonate mit Begleitung des Piano-forte von L. Ebert Op. 3 (J. Bieder-Biedermann) — die Stücke sind auch für Violine oder Clarinette gesetzt zu haben). In vielen Punkten entschieden geistvoller als die gewöhnliche moderne, namentlich französische Waare, werden diese Stücke dem Violoncellisten von besserer Bildung und Kunstgenussung gewiss willkommen sein. Wir haben nur das oben Bedenken gegen die Geltung, dass das Clavier bei längern Sätzen, wenn es nicht direct an den Motiven und Ausföhrungen Theil nimmt und sich hier als untergeordnetet wenn auch immerhin reichter ausgestattete Begleitung verhält, leicht monoton wirkt und nicht recht organisch scheinen will. — Eine »Sonate für Violoncell und Piano-forte« von P. Popper Op. 5 (Leipzig, E. W. Fritzsche) zeigt neben ziemlich süsslicher und gehellloser Melodik ziemlich starke Spuren mangelnder Studien des Satzes, für welche uns Stellen, die mit Enthusiasmus und höchster Steigerung, oder schwärzlicher, oder — mit höchster Kraft gespielt werden sollen, keine Entschädigung gewähren. — Nennen wir noch eine Sammlung »Lyrische Stücke für Violoncell und Piano-forte«, welche bei Breitkopf und Härtel erscheint und arrangirte Stücke von Mozart, Pergolesi, S. Bach und F. Chopin enthält, so wären wir mit unserer Aufzählung dieses Zweiges zu Ende.

Da uns die letztgenannte Edition von selbst in das Gebiet der Arrangements geführt hat, so wollen wir sogleich auf eine bei Breitkopf und Härtel erschienene Ausgabe von »8 Fugen und 4 Präludien aus J. S. Bach's wohlperlempirtem Clavier als Trilos für Violine, Viola und Violoncell« aufmerksam machen, deren Arrangement Herrn C. van Bruyck zu verdanken ist. Man konnte sich über solch ein Unternehmen wundern, hätte von Bruyck in demselben

*) Die zweite Pedal-Note Seite 3 System 8 muss doch wohl 8 stätig heissen.

lungen die, welche zu meiner Kenntniss gekommen sind, der Vollständigkeit wegen hier in chronologischer Folge abgedruckt werden.
Bonn. O t t o J a h n.

(4.)
Vienne la 21 d'octobre 1781.

Ma très chère Cousine!

— Ich war schon die ganze Zeit har auf einen Brief von Ihnen, liebstä Basie, begierig; — wie der ausfallen wird! — und wie ich mir ihn eingehildet, so war es auch. — Denn nachdem ich einmal drei Monate vorhergehen lassen, so hätte ich nicht mehr geschrieben — und wann der Scharfrichter mit bloßem Schwert hinter mir gewesen wäre; — denn ich hätte ja nicht gewusst, wie, wann, wo, warum, und was? — ich mußte nothwendigerweise auf einen Brief warten. —

— Es sind unterdessen, wie Sie wohl wissen werden, viele wichtige Sachen mit mir vorgegangen, wober ich nicht wenig zu denken, und viele Verdrißlichkeiten, Aergeris, Kammer und Sorge hatte, welches mir auch in der That zu einer Entschuldigung meines langen Stillsehewegens wegen dienen kann; — was sonst das übrige alles anbelangt, so muss ich Ihnen sagen, dass das Geschwätze, was die Leute von mir herum laufen zu lassen beliebten, zum Theil wahr, und zum Theil — falsch ist; — mehr kann ich zur Zeit nicht sagen; nur noch zu Ihrer Befriedigung, dass ich nichts zu Entschuldig — und zwar — ohne gegründete Ursache thue. — Wenn Sie mehr Freundschaft und Vertrauen zu mir gesetzt hätten, und sich gerade an mich (und nicht an andere — und zwar!) — doch still! — wann Sie sich gerade an mich gewendet hätten, so wüßten Sie gewiss mehr, als alle Leute — und wenn es möglich wäre, mehr als — ich selbst!

— Doch — Nun dass ich nicht vergesse — haben Sie doch die Güte, liebstä, beste Basie, und überbringen Sie sogleich selbst das beyliegende Schreiben dem Hrn. Stein; und bitten Sie ihn, er möchte mir doch gleich darauf antworten, oder wenigstens Ihnen sagen, was Sie mir darüber schreiben sollen; denn ich hoffe, dass unsere Correspondence, liebstä Basie, nun erst recht angehen soll! wenn Ihnen die Briefe nicht so theuer zu stehen kommen! — wenn Sie mich, wie ich hoffe, mit einer Antwort beehren wollen, so haben Sie nur die Gewogenheit den Brief zu letzen! — nämlich an d. dem Peter im Ang Gottes, im Hen Stock zu adressiren; — ich wohne zwar nicht mehr dort, allein auf der Post ist die Adresse schon so bekannt, dass wenn ein Brief gerade an mein Logis gewiesen ist, ich selben einen Tag oder cin paar Tage später erhalte. —

Nun leben Sie wohl, liebstä beste Basie! und erhalten Sie mich in Ihrer mir so schätzbarren Freundschaft; der meinigen sind Sie ganz versichert; ich liebe Ewig

Ma très chère Cousine
Ihr aufrichtigster
Vetter und Freund
Wolfgang, Amade
Mozart m. p.

P. S. Meine Empfehlung an den
Herrn Vetter und Frau Mutter,
wie auch Frä. Juliana.

Die Mad^{me} Weber empfiehlt sich Ihnen sammt Ihren 3 Töchtern, und bittet Sie um eine Gefälligkeit. — Herr Bartholomä, Buchhändler (den Sie ohne Zweifel kennen werden), hat das Portrait der Alois dormaligen Lange begehrt um zu hoch zu lassen; nun wird es schon auf künftigen März 3 Jahre, dass weder von dem Porträt noch davoriger Bezahlung eine Meldung geschieht; — und den vergangenen März war es schon wieder zurückversprochen. — Die Mad^{me} Weber ersucht Sie also sich ein wenig darum zu erkundigen, indem sie gern wissen möchte, wie sie daran ist. — NB. es ist das nemliche Portrait, welches in München der Baron Yöth gehabt hat. — Ich stube Sie haben es auch gesehen. — Also sehr schlechtes ist ihm, dass er es ohne etwas davon zu wissen zu machen, in fremde Hände gibt. — Adieu ma chère, schreiben Sie mir bald. —

A
Mademoiselle
Mademoiselle Marie anne
Mozart
In der Jesuitergasse. Angsburg.

2. (Nohl 214.)
Wien am 4 Janner 1783.

Mon très cher Père!

Ich kann unmöglich viel schreiben, weil wir erst von der Baro Waldstätter hereinkommen, ich mich erst ganz von Fusa auf ankommen muss, weil ich zum Hrn. Hofrath Spielmann in die Academie eingeladen bin. Für den neuen Jahreswunsch danken wir Beide, und bekennen uns freiwillig zu Ihnen, dass wir ganz auf

*) Dieser Brief an das Basie wird durch seinen von den bereits bekannten Scherzbriefen sehr abweichenden Ton charakteristisch.

unsere Schuldigkeit vergessen haben — wir kommen also hinten nach und wünschen keinen Neujahrswunsch, sondern wünschen unsern allgemainen Alltagswunsch, und damit lassen wir es beruhen. Wegen der Moral hat es ganz seine Richtigkeit, es ist mir nicht ohne Vorsatz aus meiner Feder geflossen, ich habe es in meinem Herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten. Meine Frau war, als ich es versprach, noch ledig, da ich aber fest entschlossen war, sie bald nach ihrer Zeugung zu heirathen, so konnte ich es leicht versprechen. Zeit und Umstände aber verzeleten unsere Rasse, wie Sie selbst wissen. Zum Beweiss aber der Wirklichkeit meines Versprechens kann die Spart von der Hälfte meiner Messe dienen, welche noch in der besten Hohnung daliegt.

Heute habe ich die ältere Comtesse Pally zur Schuierin bekommen, das ist die Tochter des Erzbischofs seiner Schwester, aber ich hätte es auch sehr zu begehren, indem ich nicht gewiss wissen kann, ob man es gerne wissen lässt. Die Sinfonie von der letzten Hafner Musik, in Wien verfertigt, ist mir gleichgültig, ob in Spart oder abgeschrieben, denn ich muss sie ohnehin zu meiner Academie öfters abschreiben lassen. Ich wünschte auch folgende Sinfonien zu haben und das sobald als möglich.

Dann sind auch ein klein Papier blau eingebunden Contrapuncto von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn dabey, welche ich gerne hätte; wegen Baron van Suiden, bey welchem alle Sonntags von 12 — 3 Uhr hin. Sagen Sie mir, sind in den Haydn letzten Amis oder Vesper, oder in beiden Fugen von Wichtigkeit? Dann würden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie mir beyds Sachen so auch und nach in die Sparte setzen lassen.

Sie werden mein letztes sammt Einschlass von der Baronin richtig erhalten haben, sie hat mir nicht gesagt, was sie Ihnen geschrieben, sondern nur, dass sie Sie nur Elwa; die Musik betreffend, gebeten habe; sie wird es mir aber gewiss, weil sie gesehen, dass ich gar keinen Vorwitz babe darauf, gewiss sagen, sobald ich wieder hinauskomme, denn sie hat immer grossen Schanz.

Ich habe aber von einer dritten Hand gehört, dass sie einem Menschen für sich haben möchte, indem sie abreisen wird, nun will ich Sie erretten, denn wenn dieses wahr ist, Sie sich ein wenig Acht nehmen möchten, weil sie veränderlich wie der Wind ist, und glaublich — ausgesetzt sich sich einbildet, schwerlich von Wien wegkommen wird, denn sie reist schon — so lange ich die Ehre habe sie zu kennen. Nun adieu! wir küßen Ihnen 1000mal die Hand, und warmer unsere liebe Schwester von Herzen, und sind ewig dero

P. S. Es kommen nur 3 Concerte heraus, und der Preis ist 4 Dukaten.

gehorsame Kinder
W. E. C. Mozart m. p.

Kurse Nachrichten.

Man meldet uns aus Hildesheim: Am 5. Juni wurde in der Michaels-Kirche die Matthea-Passion von S. Bach durch den Dommusikdirector Nitz geleiteten Gesangverein in würdiger Weise zur Auführung gebracht. Die vorzüglichsten Solo-Partien wurden von auswärtigen Künstlern gesungen. Alt: Frau Joachim, Tenor: Herr Denner aus Cassel, Bass: Herr Blötzacher aus Hannover und Herr Grebe.

Das Musikfest in Aachen am 9., 10. und 11. Juni ist sehr befriedigend ausgefallen. Alle stimmte zusammen, um unter den zahlreich erschienenen Zuhörern und Mitwirkenden die angenehmste Stimmung hervorzurufen und fast bis zu Ende ungeschwächt zu erhalten. (Wir bringen baldigst einen eingehenden Bericht darüber. D. Red.)

Vom dem List und Frank'schen Verzeichnisse einer werthvollen Sammlung theoretischer Werke über Musik, sowie älterer praktischer Musik und neuerer Musikalien (Leipzig, Wintergartenstrasse Nr. 2) ist soeben Nr. 29 erschienen. — Desgleichen ist uns zugekommen: »Antiquarisches Büchertager von Kirchhoff und Wigand (Leipzig, Martenstrasse Nr. 7). Theoretische und ältere praktische Musik u. s. w., als Supplement zu den Katalogen Nr. 169 bis 171 derselben Buchhandlung.

Leipzig. Für die »Freiheits-Dotation« fand am 21. Mai im Gewandhause ein Concert statt, an dessen Ausführung sich die Herren Reinecke, David, Behing, dann Frä. Blazek vom Stadttheater und der Pauliner Gesangverein betheiligten.

Briefkasten der Redaction.

Director. Partitur angekommen. Wegen Reinecke nach Aachen noch nicht genau eingesehen.

ANZEIGER.

[97] Durch die Berufung des Herrn Max Bruch als fürstl. Hof-Capellmeister nach Sondershausen ist die **Musikdirector-Stelle** des hiesigen Musik-Instituts vacant geworden und bis zum 1. Sept. d. J. neu zu besetzen. Diese Stelle wird mit einem jährlichen Gehalt von Thlr. 452. — besetzt und findet ausserdem jedes Jahr ein Concert zum Vortheil des Musikdirectors statt; dagegen erstrecken sich dessen Leistungen auf die Ausbildung eines gemischten Chors und auf die Leitung von zehn Winterconcerten. Anmeldungen zu dieser Stelle, unter Beifügung der Qualifications-Zeugnisse, nimmt unser Intendant Herr J. A. Leroy hier bis zum 15. Juli d. J. entgegen, auch ist derselbe gern bereit, auf Wunsch jede nähere Auskunft zu ertheilen.

Coblenz, 9. Juni 1867.

Der Vorstand des Musik-Instituts.

[98] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes de la Damnation de Faust

de
Hector Berlioz
 transcrite pour le Piano

par
François Liszt.
 Pr. 20 Ngr.

Marche des Pélerins de la Sinfonie

Harold en Italie
 de
Hector Berlioz
 transcrite pour le Piano

par
FRANÇOIS LISZT.
 Pr. 1 Thlr.

Marche au Supplée

de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)
 de
HECTOR BERLIOZ
 transcrite pour le Piano

par
François Liszt.
 Pr. 25 Ngr.

[99] Neue Musikalien

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

Beethoven, L. v., Bagatelle p. Piano. Op. 112. Nr. 4	— 5
Bestandig, O., Am Beche. Idylle f. Pfte. Op. 44	— 15
Cobelli, Barthold, Lied: Von ihrem Kuss berauscht, f. 4 Singstimme mit Pfte. Op. 54	— 71
Funk, J., „Bocotes-mot“, Romance sans paroles p. Piano. Op. 1. (Nouvelle edition)	— 5
— La Brunette. Poika - Mazourka de Salon pour Piano.	— 10
Grädener, Carl G. P., Trio für Pfte., Violine u. Violoncello. Op. 21. (Neue revidirte Ausgabe)	— 3 10
— 4 deutsche Lieder f. Alt od. Bariton mit Pfte. Op. 22	— 121
Grädener, Herman (Sohn), Trio f. Pfte., Violine u. Violoncello. Op. 4	— 3 15
Graue, D., Maekentana. Charakterstück f. Pfte. Op. 7	— 121
Kappelhofer, W. sen., 2 leichte Sonatinen f. Pfte. und Violine. Op. 8.	— 13
Krag, D., Auf gabelnden Wellen. Barcarole für Pfte. Op. 123	— 13
— Abchieds-Ständchen. Fantasiebild f. Pfte. Op. 222	— 15
Rudelski, C., Op. 26. Le jeune Artiste. Cah. XII. Souvenir de l'Opera: Faust de Gounod p. Violon avec accomp. de Piano	— 15
Warendorf, F., Rondoau expressif sur un thème favori de Weber p. Piano. Op. 4	— 15

[100] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
 in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte
 componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von
Ferdinand Hiller.

Op. 117. Pr. 3¼ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Israelitisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Alfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiesengesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kubreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Terantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 26. Juni 1867.

Nr. 26.

II. Jahrgang.

Inhalt: Zur Erinnerung an J. B. Cramer (Schluss). — Das 44. Niederrheinische Musikfest. — Uebersicht neu erschienener Musik-
werke (Schluss). — Berichte aus Bremen und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen [Briefe Mozart]). Kurze Nachrichten. —
Anzeiger.

Zur Erinnerung an J. B. Cramer.

(Schluss.)

Indem wir uns nun zu den Sonaten wenden, heben wir zu allererst zwei derselben hervor, welche der Autor unter eine Opusnummer (als Op. 27) vereinigt hat: wahrhafte Pracht- und Meisterwerke. Die eine derselben steht in F-dur (mit einem *Andante con moto* in A-moll als Mittelsatz), die andere besteht nur aus zwei Sätzen, deren erster aus C-dur, der zweite aus C-moll geht. Eine wahrhaft tief sinnig gedachte Einleitung (*Grave*, $\frac{3}{4}$) geht dem ersten *Allegro* der letzteren vorher. Dieses selbst hat eine ganz eigenthümliche Färbung, welche schon das pastoralarartige Thema, das sich in den ersten sechs Takten auf einem ruhenden, Tonica und Dominante anschlagenden Basse entwickelt, erkennen lässt:



In überaus reicher, bewunderungswürdiger Weise und in unerschöpflicher Laune werden nun die Motive dieses Themas, insbesondere das vom dritten Takte ab auftretende den unvergleichlich anmuthigen und geistsprühenden Satz hindurch entwickelt, welcher nicht abschliesst, sondern in das *Grave* der Einleitung zurücklenkt, welches dann in das nicht minder meisterliche, höchst preiswürdige Finale (C-moll $\frac{3}{4}$) überführt.

Auf völlig gleicher Höhe steht die andere Sonate in F-dur, deren zweiten und dritten Satz zumal, wenn der Autor unbekannt wäre, man unbedenklich Beethoven zuschreiben könnte. Sogar hat der zweite Satz einige Aehnlichkeit mit dem *Andante* der G-dur-Sonate (Op. 14 Nr. 2) und das Finale weicht an Humor und Genialität in Erfindung und Entwicklung keinem der Beethoven'schen Sätze.

II.

Als ein drittes Prachtwerk führen wir an die Hummel gewidmete Sonate in D-moll Op. 63. Ein sehr breiter (*Les souvenirs* überschriebener) Adagiosatz von 44 Takten, welcher an Tiefsinn mit der Introduction der vorgedachten C-dur-Sonate weiteifert, leitet in das erste *Allegro* ein, welches sich stolz und reich und durchaus musikalisch höchst meisterlich entwickelt. Allerdings erinnert es in seinen Passagen hier und da und in der Cantilene des Mittelsatzes ein wenig an Hummel's Weise, welches sich an dieser Stelle fast wie eine dem befreundeten Meister erwiesene Courtoisie ausnimmt, aber gleichwohl hat Hummel kaum irgend einen Sonatensatz geschrieben, der sich mit diesem vergleichen liesse, und vollends nach einer Composition von so hohem Ernste und strengem Stil, wie diese Einleitung, würde man unter seinen Werken wohl vergeblich suchen. Takt 23 des *Allegro* wird er zwar etwas bedenklich Hummelisch, aber nur ganz vorübergehend und es klingt, wie gesagt, an dieser Stelle fast wie ein Gruss an den Freund, der sich in dem ihm gewidmeten Werk auch ein wenig selbst erkennen möge: man könnte es fast als boshafte Ironie auslegen, zu welcher unser Meister auch, wie wir noch sehen werden, einige Neigung gehabt zu haben scheint. In dem edelsten Stil ist das schöne Adagio — F-dur, *Mozartoso*, $\frac{3}{4}$ — geschrieben. Das Finale (*Allegretto con moto*, $\frac{3}{4}$) entwickelt ein überaus lebhaftes, aber auch ungemein geistvolles, geniales, in keinem Zuge missiges Figurenspiel, wie man dergleichen Gebilde auch bei Beethoven kennt.

Ausser diesen Sonaten liegen vor uns noch die folgenden: Op. 20, Op. 31 (Nr. 3), 39 (Nr. 3), 40, 41, 47, 48, 49, 57, 62 und zwei ohne Opusnummern, deren eine die Ueberschrift führt *La Parodie* und die andere die Widmung an einen Msr. Horace Beckfort trägt.

Op. 20, ganz knapp gehalten, ist Clementi gewidmet und besteht nur aus zwei Sätzen. Der erste Satz (D-moll): schöne Einleitung, bewunderungswürdig gearbeitetes *Allegro* (*quasi Presto*, $\frac{3}{4}$). Der zweite Satz: eine sehr hübsch erfundene *Arie* mit prächtigen Variationen.

Op. 31 (Nr. 3, G-dur) ein durchaus anmuthiges, aber

36

nicht hervorragendes Werk, an die Stilweise Haydn's erinnernd.

Op. 39 (Nr. 3, G-dur) in drei ganz leicht skizzirten Sätzen (*Adagio*, *Scherzo* und *Gigue*), unter welchen sich ganz besonders das *Scherzo* auszeichnet.

Op. 40 (Es-dur) ganz vortrefflich, insbesondere bemerkenswerth auch dadurch, dass in den ersten Satz das »*God save the king*« aufgenommen ist; auch dem zweiten Satz, einem reizenden *Allegretto*, und dem waltzerartigen *Finale* scheinen Motive aus englischen National-Gesängen und Tänzen zu Grunde zu liegen, wie denn überhaupt offenbar der englische Volksgesang einigen Einfluss auf unsern Autor ausgeübt hat. Der frische, freie, mitunter derb-kraftige Ton seiner Weisen erinnert an die Atmosphäre, in welcher auch Walter Scott geathmet hat.

Op. 44 (D-dur) ohne grossen Aufwand componirt, aber doch durchaus interessant.

Op. 48 (F-dur) minder bedeutend, aber gleichwohl von entschiedenem Werth; ebenso Op. 49 (Es-dur).

Endlich Op. 57 (Nr. 4, C-dur), »*Les Suivantes*« überschrieben, von geistreichem, glänzenden Charakter, und Op. 62 (E-dur) mit der Ueberschrift »*Le retour à Londres*«, welches sich ganz besonders durch die Anmuth seines Rondo-Finale auszeichnet, dessen Thema wir hersetzen:



Von den beiden Sonaten ohne Opusnummern führt die eine, wie schon bemerkt, die Ueberschrift »*La Parodie*«, und ein beigefügtes Notabene besagt: »*Cette pièce représente la parodie d'une sonate, composée par un autre célèbre auteur*«. Welcher berühmte Autor gemeint ist, bleibt demnach zu errathen: es könnte ganz wohl Haydn sein, denn die Sonate ist in correct »classischem« Stil geschrieben und könnte ohne weiteres diesem »célèbre auteur« zugeschrieben werden. Offenbar ist die Parodie nicht böse gemeint, denn der Stil derselben weicht gar nicht sehr weit von dem einiger Sonaten Cramer's selbst ab.

Die andere, vorbesagtem Msr. Horace Beckfort gewidmete Sonate (in Es-dur) ist besonders durch ihr Rondo bemerkenswerth, ein so höchst geniales, geistsprühendes und zugleich liebenswürdig-anmuthiges Stück, das Meister Beethoven ohne Anstand dazu Gevatter stehen könnte.*)

*) Nachträglich lernen wir noch zehn Sonaten kennen: Op. 33 (drei Sonaten, Haydn gewidmet), Op. 35 (drei Sonaten) und Op. 5 (vier Sonaten). Unter den drei, Haydn gewidmeten Sonaten ist insbesondere die dritte in A-moll als ein Meisterstück zu bezeichnen. Sehr merkwürdig in harmonischer Beziehung und durch geistvolle Verwendung der Vorschlagsfiguren erscheint darin das *Adagio* in A-dur. Unter den beiden andern Sonaten zeichnet sich nur der erste Satz der Asdur-Sonate in hervorragender Weise aus. Die drei Sonaten Op. 33 sind alle drei höchst vortreffliche Compositionen. Ganz besonders möchte man aufmerksam machen auf den kleinen, nur 33 Takte umfassenden (als Choral bezeichneten) Adagioatz der ersten Sonate als ein in seiner schlichten Einfachheit erhabenes, ergreifend schönes Gebilde und das von der zarlestes Grazia durchsichtige Rondo-Finale der dritten Sonate. Endlich können wir von den vier

So wie in seinen Concerten und Sonaten, so zeigt sich unser Autor aber auch in seinen kleineren Compositionen, wie sie uns vorliegen, als ein höchst genialer, geistvoller, insbesondere von den Grazien reich gesegneter Künstler. Unter ihnen heben wir zunächst Op. 55 hervor. Unter dem sehr bescheidenen Titel »*sei divertimenti*« — mit dem Beisatze »*Dolce ed Utile*« — werden uns hier (insbesondere im 2. Hefte) einige ganz köstliche Kunstkleinodien geboten: vor allem in Nr. 4, 5 und 6, die beiden erstern von glänzend lebhaftem Charakter, übersprudelnd von Erfindung und geistvollen Toncombinationen, Nr. 5 in F-moll von zart elegischem Ausdruck und mit einem *Intermezzo* in F-dur von rührender Schönheit, dessen Anfang wir, weil der fast sentimentale, an Schumann erinnernde Zug desselben überrascht, mittheilen:



Auch der Schluss dieses Stücks ist durch wunderbare Schönheit ausgezeichnet und wäre eines Sebastian Bach nicht unwürdig. — Nr. 6, eine Toccata in As-dur, ist eine artige Spielerei, zwar etüdenhaft und auf Entfaltung virtuosen Spiels (insbesondere in wiederholtem Fingerschlag) gerichtet, aber so geistreich ausgeführt, dass es sich nicht allzu strenge Kunstrichter gewiss auch gern gefallen lassen werden.

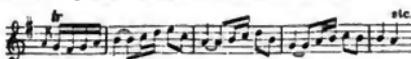
Dann haben wir zwei Rondo zu nennen, Op. 66 und 72, zwei sehr geistvolle und liebenswürdige Compositionen, und zwei andere Rondo ohne Opusnummern, das eine in Es-dur, aus dem Motiv entwickelt:



im Ganzen wohl ein wenig trivial (denn zuweilen legt Cramer's Muse ein vielleicht allzu bequemes Gewand an, wie indessen die andern hochberühmten Componisten auch), doch nicht ohne einzelne feine Züge; das andere Rondo führt den Beisatz »*pastorale*« (und auch diesen Pastoralton liebt Cramer ziemlich häufig auszuschlagen), ein eben so eigenthümlich charakteristisch als anmuthig ausgeführtes Stück. Sehr bemerkenswerth erscheint eine

Sonaten des Op. 6 auch die beiden ersten, zumal die in C-moll als preiswürdig bezeichnen.

Toccata in G-dur, auf das in kunstvollem vierstimmigen Satz ausgeführte und geistvoll entwickelte Motiv:



gebaut, in welcher das virtuosische Element auf das Glücklichsie zu feinen, harmnischen Effecten benutzt wird, wie z. B. der folgende Zug zeigen möge:



Ferner begehen wir zwei kleinen Divertissements in C-dur und Es-dur, ausserst zarten, fein empfindenen, stimmungsvoll ausgeführten Gebilden. Das eine derselben (in C-dur) führt die Ueberschrift »Le retour du printemps und ist aus vier Sätzen zusammengesetzt, von welchen sich besonders der zweite (ein Marsch, in Es-dur) und dritte durch Erfindung und Ausführung auszeichnen. Das Thema des letztern setzen wir her:



Das andere in Es-dur verdient insbesondere wegen seines allerliebsten ersten Sätzchens bemerkt zu werden, welches gar anmutig also anhebt:



(Der Bass hält vom ersten Takte an das Es der grossen und kleinen Octave aus.) Diesem folgt ein sehr hübscher Marsch, welcher an ein ähnliches Stück, wenn wir nicht irren Mozart's, erinnert, und noch ein zweites Pastorale von weniger prägnantem Ausdruck.

Endlich heben wir noch hervor eine »Fantaisie pathétique et caractéristique« (immortelles überschrieben und dem Andenken der Sängerin Malibran gewidmet) und ein Capriccio »Les Adieux de Badens, der Herzogin von Somerset gewidmet (Op. 87 und 83), zwei durchaus geistreiche, interessante Compositionen von verschiedenem Kunstwerthe, welche, zumal die letztere, viel mehr bieten, als man nach derartigen Ueberschriften zu erwarten gewohnt ist. Schade, dass in der ersteren gerade in dem Schlussabschnitte einige Trivialitäten unterlaufen, welche man,

da sie den guten Eindruck stören, gern ausgemerzt sehen möchte.*)

Recapituliren wir nun, so können wir nur sagen: ein Autor, der in so zahlreichen Werken und in höher organisirten Formen, wie jenen der Sonate und des Concerts eine so reiche Erfindungsgabe, bei bedeutender, classisch correcter und zugleich genialer Ausgestaltung des Ganzen überall eine solche Feinheit des Details und, worauf wir ein Hauptgewicht legen, ein so schönes künstlerisches Maass zeigt,**) verdient nicht in Vergessenheit zu gerathen und nur in einem zwar verdienstlichen, aber doch neben jenen Schöpfungen gar nicht in Betracht kommenden Nebenwerke, wie jene Etüden, fortzuleben.

Cramer repräsentirt eine Specialität und gehört keineswegs in die Reihe jener mittelmässigen Autoren dritten und vierten Ranges, deren Capital vornehmlich aus den Formen und Phrasen epochemachender Meister und Vorgänger zusammengeschlagen ist. Die Elemente der Kunst, wie sie sich in der Epoche entwickelte, welche Haydn begründete und Beethoven zur höchsten Höhe entfaltete, erscheinen in ihm zu einer ganz eigenthümlichen Mischung verbunden, und wenn wir ihm unter den Meistern des zweiten Ranges eine der ersten Stellen in der Kunstgeschichte anweisen, so besorgen wir fast, seinen Werth noch zu niedrig zu schätzen, da er in seiner Sphäre wenigstens in einigen seiner Werke kaum den ersten weicht.

Als flüchtige biographische Notiz fügen wir nur bei, dass unser trefflicher Künstler im Jahre 1771 zu Mannheim das Licht der Welt erblickte, schon im frühesten Kindesalter aber mit seinem Vater nach London gelangte, in welcher Stadt er als seiner zweiten Heimath fortan mit nur geringen Unterbrechungen lebte und endlich auch in dem sehr hohen Alter von 86 Jahren, also erst vor neun Jahren (1858) aus dem Leben schied. Die Biographen erwähnen ausdrücklich, dass er in seiner Jugend insbesondere sehr eifrig die Werke Bach's und Händel's, Haydn's und Mozart's studirt habe. Die Spuren dieses Studiums sind seinen Werken sehr deutlich aufgeprägt. In der Melodiebildung ist besonders der Einfluss Haydn's, in der selbständigen Behandlung der Stimmen und in der feinen, ja oft tief sinnigen Behandlung des harmonischen Materials jener Bach's unverkennbar.

*) Noch ein Convolut von mehr als dreissig Heften derartiger kleinerer Compositionen (Rondos, Divertissements u. s. w.) kam uns nach Abfassung dieses Artikels zu Handen. Unter diesen befindet sich allerdings — neben manchem Hübschen und Tüchtigen (wie z. B. ein Capriccio, Fuge und Finale, »Les jours passés« überschrieben, zwei Adagio, ein kleines Andante u. s. m.) viel lockeres Geschreibsel, dessen Entstehung unzweifelhaft auf sehr irdische Inspirationen zurückzuführen ist. Allein es erscheint auch beachtenswerth, dass Cramer derartige Compositionen niemals eine Opuszahl beifügt, wie denn unter andern eine solche auch bei seinem Etüdenwerke nicht zu bemerken ist.

***) Man mag es nebenher nicht übersehen, dass die meisten seiner Allegrosätze ausdrücklich mit dem Zusatze: »Allegro ma non troppo für den Spieler bezeichnet sind.

Das 44. Niederrheinische Musikfest.

Gefeiert in Aachen am 9., 10. und 11. Juni 1887.

S. B. Wir wissen nicht genau, ob die rheinischen Musikzustände besser sind als unsere ostdeutschen oder als die süd- und norddeutschen. Benennen aber müssen wir die Rheinländer um ihre Musikfeste, und wir reisen gern, wenn es irgend möglich ist, die 70—80 Meilen hinüber, um trotz der Ueberstättigung durch den Winter noch des in seiner Art einzigen musikalischen Hochgenusses theilhaftig zu werden, den nur ein Musikfest bieten kann. Denn — und dies steht uns erfahrungsmässig fest — an Händel findet man nur bei solchen Gelegenheiten die rechte Freude und Befriedigung. Weil an Händel selbst jeder Zug mächtig und grossartig, so muss auch die Ausführung seiner Werke mächtig und grossartig sein durch Wucht der Massen, ausgiebige Solostimmen, stark besetztes tüchtiges Orchester und Mitwirkung der Orgel. Solche Besetzung ist aber nur in grossen Concertsälen, durch Vereinigung der Chor- und Orchesterkräfte mehrerer Städte und durch Gewinnung erster Capacitäten für den Sologang möglich. In erster Beziehung bedingt die Natur dieser Feste, dass nicht die Kirche, sondern eben der freie Concertsaal die Stätte für die Musik sei; unter allen Umständen hängt daher die Veranstaltung von Musikfesten in erster Linie von dem Vorhandensein und der Benutzungsfreiheit grosser und akustisch vorteilhafter Localitäten ab. Dass die Niederrheinischen Musikfeste an ihren drei Festorten Cöln, Düsseldorf und Aachen solche bedeutende Localitäten besitzen, ist eine Grundursache und zugleich die Folge ihres so langen und erfreulichen Bestehens und Gedeihens; der Anfang wird immerhin seine erheblichen Schwierigkeiten gehabt haben, nur dass man am Rhein nicht davor zurückgeschreckt, sondern ihnen, das schöne Ziel unverrückt im Auge, mutig begegnet ist. Wir sagen dies nur als Seitenblick auf unsere stichsich-prussisch-thüringischen Lande, die zu einem Musikfeste die vortrefflichsten Kräfte stellen könnten (ob ebenso schöne Stimmen wie die rheinischen, bleibt freilich fraglich), deren Vereinigung aber schon der mangelnden Localitäten wegen ein frommer Wunsch bleibt.

Kurz, wenn wir Leipziger oder andern Deutschen Händel recht geniessen wollen, so bleibt uns vorläufig nichts übrig, als die weite und ziemlich ermüdende Reise an den Rhein zu machen, und dazu entschlossen wir uns diesmal um so lieber, als wir bis dahin Judas Maccabäus bei solcher Gelegenheit noch nicht, am wenigsten aber nach der Originalpartitur und mit Orgel gehört hatten;*) weil ferner diesmal unser Julius Rietz Festdirigent war und somit eine ebenso kräftige als geistig-feinsinnige Ausführung vorauszusetzen war, weil endlich drittens man die Einladung von rheinischen Freunden und Gesinnungsgenossen der Reise noch eine besondere Würze versprach.

Doch wir wollen nicht in den Ton jener Berichterstatter verfallen, die eigentlich mehr geneigt scheinen sich durch das Musikfest, als das Musikfest durch sich zu beleuchten, und schreiben sofort zur eigentlich kritischen Aufgabe: den lesend an der Kunst Theilnehmenden zu sagen, was und wie auf dem Aachener Musikfest musiziert wurde, und wie sich das ganze Gebahren der Beteiligten zu jenen Forderungen verhielt, die im Interesse der achten reinen Kunstwirkung gestellt werden müssen.

Das erste der drei Concerte, die in dem akustisch treff-

lichen und für die musikalische Wirkung ausreichend grossen, aber für die Masse der hörenden Theilnehmer schon nicht mehr ganz genügenden Kurhausalle stattfanden,*) begann mit Seb. Bach's prächtiger Orchester suite in D-dur (ieder dem einzigen Stück dieses Meisters, das man in das Programm aufgenommen hatte). Präcis, schwungvoll und trotz der Massen der Spielenden (das Festprogramm führte im Orchester wirkend 123 Personen auf, 18 Violinen, 18 Violoncelli, 16 Violoncelle, 12 Contrabässe u. s. w.) mit grosser Feinheit ausgeführt, riefen die einzelnen Nummern dieser Suite, nachdem das Publikum sich durch den ersten Satz an die eigenthümliche Herbitz des Bach'schen Stils gewöhnt hatte, lebhaften, ja jubelnden Beifall hervor; es fehlte nicht viel, so wären einige Stücke wiederholt worden. Hierin müssen wir das Publikum des Aachener Musikfestes gegen den geistreichen Referenten der Cölnischen Zeitung, Meister F. Hiller, in Schutz nehmen, der das Bach'sche Werk von einem lauen Erfolg begleitet sein lassen will, weil das Verständniss der Polyphonie nicht Jedermann Sache sei. Wir möchten wissen, was selbst im modernen Sinne melodischer sein könnte, als das (partiturgemäss und mit wundervoller Wirkung *tutti* gespielt) *Allro* der Violinen, oder was rhythmisch packender und populär ansprechender, als die beiden Gavotten und die Gigue dieser Suite mit den prächtigen Trompetenängeln, den reizenden Modulationen, köstlichen Violinpassagen u. s. w.

Nach der Suite folgte dann Händel's »Judas Maccabäus«, ein Werk, das in seiner Frische und kernigen Kraft so recht eigentlich für ein Musikfest geschaffen scheint. Weniger als der »Messias« in religiöse Vertiefung eingehend, weniger auf die Virtuosität von Solosängern basirt wie etwa das »*Allagro*«, doch auch wieder durch Sologänge jene Ermüdung vermeidend, die im »*Israels*« aus ununterbrochenen Reihen von Chören für Wirkende und Hörende von schwächerer Constitution leicht entspringt, bietet der »Judas Maccabäus« eine Reihe begeisterter und begeisterter Gesänge für Freiheit und Heldenthum, wendet sich also an ein weit allgemeineres, in den Herzen aller Menschen liegendes Bedürfniss, und giebt demselben in Tönen bereiten Ausdruck, ohne dabei der Quelle zu vergessen, aus welcher den Juden damals und aller Welt noch jetzt Heil, Segen und Kraft erblüht. Die äussere Einrichtung des Werks für unser Musikfest war folgende: Im Ganzen war die Partitur der deutschen Händelgesellschaft untergelegt, d. h. die Folge der Stücke blieb unangestastet, die Secco-Recitative wurden auf einem Clavier (Pianno) begleitet, die Arien und die Chöre zumeist unter Mitwirkung der Orgel ausgeführt. Wenn dagegen das Programm sagte, der Text werde nach Chrysander's Uebersetzung gesungen, so ist uns dies onklar geblieben, und auch der im selben Programm abgedruckte Text war nicht der Chrysander'sche. Ausgelassen wurde folgendes: die Repetitionen in der Ouverture, das mit I bezeichnete Recitativ und Arie Nr. 6, die Arie in A Nr. 13, Recitativ und Arie in B Nr. 20 und Recitativ Nr. 21¹, Recitativ und Arie in G Nr. 24, Mittelsatz und Da capo der Arie in A Nr. 27, Recitativ und Arie in F Nr. 29, der Anfang der Arie in D Nr. 34 bis zu dem Theil mit Orchester, Recitativ und Arie in G-moll Nr. 35, der zweite Recitativ-Absatz in Nr. 36 und die Arie in F Nr. 37, der Marsch Nr. 44, endlich die Sätze vom Chor in G-moll Nr. 48 bis incl. Nr. 50. Gegen diese Auslassungen wird nichts Erhebliches einzuwenden sein, wenn man bedenkt, wie Händel selbst in den wechselnden Verhältnissen und gemachten Erfahrungen sich anzubequemen pflegte. Es ist noch ferner zu bemerken, dass die Tenor-Arie in D Nr. 12 einen Ton tiefer

*) Einer oder mehreren Aufführungen dieses Oratoriums in der grossen kaiserlichen Reitschule in Wien in den vierziger Jahren erinnern wir uns allerdings begewohnt zu haben, doch lebte es diesen, wie auch allen später gehörten Aufführungen des Werks ganz entschieden an jener zündenden Gewalt, die wir von den Niederrheinischen Musikfesten her kennen.

*) Viele Hörer mussten sich mit dem Besuch der (entgeltlichen) Proben begnügen. Wir begreifen daher Angesichts des in Proben und Aufführungen abgeführten Satzes nicht, wie man irgendwo von geringerm Besuch reden konnte.

nach C transportirt wurde und demgemäss das vorausgehende Recitativ in A-moll statt dr abschloss; das endlich vor Nr. 15 ein kurzes Recitativ stand, welches wir augenblicklich nicht näher bezeichnen können — einiger kleiner Abweichungen der Stimmführung in Solostücken nicht zu gedenken. — Die Orgelstimme, vom Spielenden, Herrn Musikdirector Breunung in Aachen, mit grosser Sorgfalt frei ausgearbeitet, würde sich durchgängig als trefflich bewährt haben, wäre das Zusammenspiel hier präziser gewesen: wahrscheinlich hinderte die Situation des Spielers, seine weite Entfernung von den Solisten, das genaue Mitgehen — die Orgel schleppie nicht selten merklich hintennach. Hiervon abgesehen, war die Ausführung des Oratoriums in Bezug auf Präcision eine vorzügliche, die Temp. standen überall fest, auch konnte man dieselben als haarscharf getroffen bezeichnen, wovon wir nur den Feschor «Seht er komm» ausnehmen möchten, der uns im Hinblick auf den vorgeschriebenen *Alla breve*-Takt (Herr Rietz gab vier Viertel) zu schleppend erschien; der Unterschied zwischen *Alla breve* und $\frac{1}{4}$ ist doch immer der, dass dort der zweite Theil des Takts ein schwaches Taktglied ist, während das dritte Viertel im $\frac{1}{4}$ -Takt eine Betonung erhält; dadurch aber werden die Achtel schwerfällig. Wenn trotzdem dieser Chor seine zündende Wirkung nicht verfehlte, so lag dies für uns in der unerhörbaren Klangwirkung dieser Musik und der Massenhaftigkeit der Mittel. In den andern Sieges- und Freiheitschören wusste aber Rietz einen solchen Zug in's Ganze zu bringen, dass die Wirkung eine wahrhaft hinreissende wurde.

Wenden wir uns zu den Solisten, so ist zu sagen, dass Frau *Harris-Wippen* durch ihre ebenso ausgiebige wie sympathisch-weiche und klangvolle Stimme die Sopran-Partie aufs trefflichste vertrat; eine kleine Schwäche ihrer Kunst ist der Triller, den sie ziemlich mangelhaft ausführt, dagegen waren die langsameren Coloraturen ganz vorzüglich, der Vortrag durchdacht und singemäss — sie erzielte mehrfach rauschenden Beifall. Noch entschiedener güt Fr. *Bettefach* durch, die Vertreterin der Alt- und Mezzosopran-Partie. Wir gestehen, dass wir zweifelhaft nach Aachen gekunnen waren, oh Fr. *Bettefach* sich als eine wahre Oratorien-Sängerin erweisen, ob wir zu gewissen Theater-Manieren sich frei genug werde machen können, um auf diesem Gebiet strengen Anforderungen zu genügen; ebenso aufrichtig gestehen wir, dass die treffliche Künstlerin, die wir nun leider durch ihre Verheirathung verlieren, alle Erwartungen weit übertraffen hat. Der Enthusiasmus, mit dem sie ihre Aufgabe erfasste und durchführte, der rein dem Object zugewendete künstlerische Enthusiasmus, verdient hohe Anerkennung von Seiten der Kritik, wie ihr auch das Publicum die feurigsten Ovationen darbrachte. Sie wusste überall zu gestalten, zu charakterisiren, überall brach die Gluth warmer Empfindung hervor und selbst in Partien, die offenbar ausser ihrem natürlichen Stimmbereich liegen, wie in der *Edur-Arie* Nr. 15 und in einigen Duetten, besiegte sie die Ungunst dieser Situation und verstand es, dieselbe fast unmerklich zu machen. Minder erbaunt waren wir Herrn *Niemann*. Zwar schien dieser hochzuschätzende dramatische Sänger durch sein mächtiges Organ besonders geeignet, die Heldenpartie des *Maceabaus* zur Geltung zu bringen, und für das Publicum brachte er sie auch zur Geltung. Aber für ein feineres Gefühl trug er doch oft zu stark auf, er wusste sich nicht die nöthige Oekonomie aufzulegen, sang *allegro forte* und entzog sich dadurch selbst die vollkommene Wirkung. Auch der Held muss menschliche Seiten darlegen, wenn er unser volles Interesse gewinnen will, Herr *Niemann* war aber nur Kraftmensch. Die Basspartie dieses Oratoriums (*Simon*) war in den Händen des Hrn. *Hill* vortrefflich aufgehoben, und er brachte sie durch seine herrliche, wohlklingende Stimme und weitbevollten Vortrag zur besten Wirkung; seine beiden Haupt-

arien, in C Nr. 11 und in A-moll Nr. 33 — letztere, wenn wir uns recht erinnern, ohne Orgel ausgeführt — müssen als Glanzpunkte des Festes bezeichnet werden.

Die alles überragende Wirkung des Oratoriums lag begrifflich in den Chören. Wer rheinische Fest-Chöre gehört hat, der weiss, welche Fülle von Wobllung und Kraft sich bei solcher Gelegenheit offenbart. Das Programm führte 407 Sängern und Sangerinnen namentlich auf, in Wirklichkeit erschienen es wohl etwas weniger gewesen sein.

(Schluss folgt.)

Uebersicht neu erscheinener Musikwerke.

(Schluss.)

Unter den zahlreichen Arrangements für Clavier zu 4 Händen, die uns noch vorliegen, und durch deren Erscheinen dem Publicum vielfacher Genuss beruht werden wird, befindet sich Nr. 4 (G-moll) von 6 Orgel- oder Clavier-Concerten von *Händel*, bearbeitet von G. A. Thomas (*Breitkopf und Härtel*). Wer auf dem weiten Erdensand eines «Vierhändigen» sein nennt, möge nicht zögern, dieses Concert und auch folgende Stücke sich zu Gemüth zu führen: Concert für Pianoforte von J. Haydn, bearbeitet von Fr. Wüllner (J. Rieter-Biedermann). Dieses uns bisher unbekanntes Opus Haydn's hat uns einige Stunden köstlich unterhalten, denn wir spielen nicht nur gleich jeden Satz ein paarmal, sondern hernach auch noch einmal das Ganze da Capo. Ferner: das Ballet «Die Geschöpfe des Prometheus» von Beethoven, Arr. von *Brislar*; je seltsamer man dieses Werk neuerer Zeit in Concerten hört, wo es freilich manche Frage hervorruft, die leider nicht zu beantworten ist, desto angenehmer wird der bausche Genuss sein, wo man das Unverständliche wenigstens nicht so sehr empfindet, weil das Musikalische besser zu geniessen ist. Ebenso werden die «*Reinen von Alben*», Arrangement von *Brislar* (beide Arrangements sind bei *Breitkopf und Härtel* erschienen) den Freunden vierhändiger Spiels eine willkommene Gabe sein. Minder nöthwendig oder dringender erscheint uns eine in demselben Verlag erscheinende vierhändige Bearbeitung von Haydn'schen Claviertrios von C. *Burchard*, von welchen Nr. 6—9 vorkommen. Einen Violin- und einen Cello-Part, welche Haydn'sche Trios bewältigen können, sollte eigentlich jeder orientirte Clavierspieler und Instruirt aufsuchen können. Da indessen das Arrangement nun einmal da ist, so möge man wenigstens dazu dienen, wieder nach der Urforn begierig zu machen, wo diese Sachen doch noch ganz andern Reiz bieten. Zu erwähnen sind hier noch die Symphonie Nr. 49 von Haydn, Arrangement von *Klage* und *Burchard* (Magdeburg, Heinrichshafen), aus der wir ein ganz besonders reizendes Finale hervorheben haben; endlich Schumann's G-moll-Sonate Op. 11, die ein Ungenauer bei *Breitkopf und Härtel* in vierhändiger Form edirt hat. Wir lieben, offen gestanden, das Bearbeiten zweihändiger Clavierstücke für vier Hände nicht — es wird dadurch Alles an seiner natürlichen Position und Wirkung gerückt (wenigstens für die Spieler), und nur dem Argsten Dilettantismus dadurch Vorschub geleistet.

Wen ein Schumann'sches Stück erwähnt wurde, so möge hier, indem wir zu anderweitigen Bearbeitungen übergehen, zugleich bemerkt werden, dass dasselbe Meisters «Zigeunerleben» für Chor und Pianoforte in zwei Bearbeitungen von *Brislar* (dieses sind alle folgenden nicht besonders bezeichneten Ausgaben bei *Breitkopf und Härtel*) erschienen ist: für zwei und für vier Hände, beide mit beigefügten Textesworten. Ferner liegen die Symphonien in B und D-moll in einem dankenswerthen und gut gearbeiteten Arrangement für Violin und Pianoforte von Fr. *Hermann* vor. Diese sind in zwei händigen Arrangement erschienen: 15 Symphonien von Mozart, von einem Ungenanten angerichtet, wovon vorliegen Nr. 10, 11 und 12; Beethoven's Trio für zwei Violinen und Bratsche Op. 87, Arrangement von *Schieltzer*, und «*Spielied* aus den Jahreszeiten von Haydn, Arrangement von E. *Pauer*; Beethoven's Concerte Nr. 1, 2 und 4 für zwei Pianoforte, arrangirt von Horn (wobei das eine Clavier die Partie der Solostimme, das andere die des Orchesters vertritt); dasselbe Concert-Arie *Alfred*, das Orchester in Clavierbegleitung zusammengezogen von *Brislar*; das Violin-Concert, ebenso mit Clavierbegleitung versehen von C. *Reinecke*; endlich die Horn-Sonate Op. 47, die Cello-Partie von *Grützmaier* selbständig, d. h. mehr instrumentgemäss bearbeitet (wobei die Frage entsteht, ob die frühere Cello-Stimme nicht von Beethoven selbst gesetzt war).

Die Idee, Haydn's Streichquartett in der Weise zu bearbeiten, dass die erste Violine dem Original getreu stehen blieb, während die andern drei Instrumente auf dem Pianoforte vorzutragen

sind, ist unseres Wissens neu. Dieselbe ist von A. Grünwald realitirt worden und sind bis jetzt drei Quartette, Op. 1, 2 und 3, in dieser Weise gesetzt, bei Bote und Bock erschienen. Das Unternehmenseheint den ganzen Cylindus der Quartette von Haydn umfassen zu sollen; es würde aber vielleicht praktischer gewesen sein, mit den bedeutenderen Quartetten zu beginnen.

Berichte.

Bremen. ~ Die letzten Abtheilungen unserer musikalischen Saison sind verklingen und Rahe herrscht im Reiche der Töne. Die Erinnerung an manchen erhebenden Genuss ist geblieben, und wenn auch die Begierde nach dem Augenblick verschwunden, so ist dafür das Andenken frei von den Schicksalen, welche ja jedem menschlichen Beginnen und Gelingen beigegeben sind — besonders wenn Concerte ohne genügende Ventilation dabei in Frage kommen. Dass ein solcher Uebelstand gegen Ende des Winters, wo die Temperatur an und für sich schon warmer ist, mehr zu Tage kommt, ist selbstverständlich. Warum aber die Programme der Concerte, welche in diese Zeit fallen, mit einer besondern Ausdehnung bedacht werden, ist uns unerklärlich. Sollte vielleicht ein Zug der Grausamkeit mit im Spiele sein? Es soll Menschen gegeben haben, welche lebende Geschöpfe in heisse Behälter einsperren, um sich an den Qualen zu weiden, die den Betroffenen dadurch bereit werden. Waschen werthelt Caligula seinen Genuss muss dann ein Concertanrechner haben, wenn er ein ganzes Publicum hinstellt! Jedenfalls muss dieser Genuss so gross sein, dass derselbe sogar seinen eigenen leidenden Zustand darüber vergessen kann.

Die Concerte der vergangenen Saison, über welche noch zu berichten ist, beschränken sich auf wenige. Zwei *Privateconcerte* (das 10. und 11.) gaben Gelegenheit, die Herren Salvatore Marchesi, grossherzoglicher weimer. Kammeränger, und Concertmeister Leopold Auer aus Hamburg, sowie Frau Medelina Johnson — Gräver, Hofpianistin der Königin von Holland, und Frä. Anna Eggeling, herzoglich-braunsch. Hofopernsängerin, zu hören. Herr Auer hat sich bereits unser Publicum durch ausgezeichnete Ansätzeleistungen unangenehm und hatte wohl in die Folge dessen nicht den Erfolg, welchen der Gesang desselben sich anderwärts erwirbt. Herr Concertmeister Auer, welcher Bremen schon mehrmals durch seinen Besuch erfreute, spielte diesmal: Concert (A-moll) von Moïgne, Romance (F-dur) von Beethoven und Caprice von Paganini. Herr Auer ist die meiste Gegenpart schon bei den *Johnson-Gräver* spielte mit grosser Bravour, liess es auch anderwärts an feiner Nuancirung nicht fehlen, und doch kann man den Eindruck, welchen dieses Spiel hervorbringt, nicht unbedingt schön nennen. Es liegt etwas forciert Gewaltsam darin, was besonders mit einer weiblichen Erweichung nicht gut in Einklang zu bringen ist. Adagio und Fritale aus dem H-moll-Concert von Hummel und Adagio spianato und Polonaise von Chopin wurden von Frau Johnson-Gräver vorgetragen. Fräul. Eggeling ist Coloraturängerin und erzielte hauptsächlich durch den Vortrag einer Arie von Herold aus der Oper *Der Zweikampf* einen bemerkenswerthen Erfolg. — Eine neue Symphonie von Theodor Gouvy (D-moll) wurde unter Leitung des Componisten aufgeführt. Besonderes Interesse konnten wir diesem Werke nicht abgewinnen, doch müssen wir zugeben, dass Alles mit grosser Sorgfalt gearbeitet ist.

In dem zweiten Concert zum Besten der Musiker-Wittwen- und Unterstützungs-Casse wurde u. a. schön Ellas von M. Bruch vorgeführt. Das Werk hatte hier einen ähnlichen Erfolg wie kürzlich im *Privateconcert*. Der Chor war durch Mitglieder der Singacademie, das Sopra-Solo durch Frau Meyer-Olbrich vertreten. Das Sausch für sechsstimmigen Chor von Hummel aus der grossen Messe von Seb. Bach wurde recht wacker gesungen. Dieses Stück Kirchenmusik bildete übrigens einen eigenthümlichen Contrast der durchaus weiblichen Umgebung gegenüber. Sinfonie concertate für Violine und Viola von Mozart, vorgelesen von Herrn Concertmeister Boljer und Herrn Schievler, wurde von den beiden Herren in erfreulicher Weise wiedergegeben. Das Concert brachte noch eine Arie aus den Jahreszeiten von Haydn, von Frau Meyer-Olbrich gesungen, Schubert's Symphonie in C-dur und die Overture zu *Mareenstille und glückliche Fahrt* von Mendelssohn.

Sommer und Herbst der Jahreszeiten von Haydn und ausserdem noch die Musik zur *Fritihagsfeier* von Bruch wurden in der dritten Saisone des Gesangsvereins unter Leitung des Herrn Engel zu Gehör gebracht. Die *Saisone* rief uns Colin und Herr Wiedemann aus Leipzig waren für die Hauptlospartien gewonnen. Herr Wiedemann war für Herrn Pirx aus Hannover plötzlich eingetreten und wusste sich recht gut in seine Lage zu finden. Die Partie des Fritihof war in den Händen eines hiesigen Dilettanten. Das Talent des jungen Mannes erfreut sich hier mit Recht der allgemeinen An-

erkennung. Die Leistungen desselben sind als künstlerische zu registriren.

Am Charfreitag wurde von der Singacademie unter Leitung des Herrn Musikdirector Ralnhaldar das Oratorium *Paulus von Mendelssohn* zur Aufführung gebracht. Herr Carl Hill aus Frankfurt a. M. sang den Paulus ganz meisterhaft. Herr Gustav, welcher die Tenorpartie übernommen hatte, wurde plötzlich krank und es trat ein junger Dilettant dafür ein, welcher zum erstenmal vor die Öffentlichkeit trat und dem wir, da nichts geraderes Störendes vorkam, unsere Anerkennung nicht versagen können. Frau Meyer-Olbrich sang ebenfalls und zwar vortreflich.

Leipzig. Oper. —/— Herr A. Nimmann rechtfertigte bei seinem hiesigen Gastspiele in vollem Masse den Ruf, der ihm als dramatischem Sänger und Darsteller vorausging. Mit seiner Höhe nicht immer im p. nicht ansprechen, mag der höchste Accente des schlichten Theil seiner Leistungen mit Recht Deutscher oder Joeses auszusprechen finden, was an manchen Stellen ein unmotiviertes zu starkes Herangehen, öfters Schwankungen in der Intonation a. e. f., was er als dramatischer Sänger bot, ist dennoch wahrhaft bedeutend zu nennen, und keinen Anderen möchte die Gegenwart aufzuweisen haben, der ihm auf seinem Felde die Palme streitig macht. Rollen wie Tamino aus *Mozart's*, in welchen er die heroische Macht seiner Stimme und seine imponirende Gestalt zu verwerthen kann, werden immer das eigentliche Element dieses Sängers sein, er denn durch diese Mittel und seine ganze Anlage mehr auf das Declamatorisch-Pathetische, als auf das Lyrisch-Gesangliche hingewiesen scheint. So trat er denn die obenverhewilten Mängel auch in der Partie des Joseph am meisten zu Tage, wo nicht seine feine, weiche Meyrer'sche und Wagner'sche Opera, ja selbst der Verd'iche Troubadour auf unser Theaterpublicum ausüben. — Ein anderer Tenorsänger, Herr N. Bachaur vom grossherzoglichen Theater zu Darmstadt, gastirte als Position (mit obligatem Patschenknellen), Raoul, Georg Brown, Manrico (im Troubadour) und Vasco unter vielem Beifall. In gewissen Sings war dieser wohl gerechtfertigt, denn Herr Bachaur gebietet über eine der schönsten Tenorsstimmen von vorwiegend klassischem Timbre, die wir je gehört, und wird durch eine ansehnliche Ercheinung, sowie durch eine gewisse Noblesse des Auftretens überall für sich einnehmen. Damit sind wir aber auch mit der Aufzählung seiner Vorträge zu Ende. Das Spiel des Gastes erschien als ein Resultat der Theaterrolle und war durchaus ohne selbständige Zug; der Gesang liess nicht nur Geschmack, sondern auch alle schule vermissen. Die Tiefe ist klinglos, der Übergang in's Falset unvermittelt, dieses selbst aber unangenehm und mit gedrücktem Klang. Wo Herr Bachaur die höheren Töne kräftig mit Bruststimme heransetzen kann, klingen sie frisch genug. Zuweilen aber ermattet dabei das Organ und er erreicht es nicht ganz, während sonst seine Neigung mehr dahin geht, zu hoch zu singen, was sich oft während ganzer Sätze in peinlichster Weise fahbar macht. In der *Carlotta* schied Herr Bachaur der guten Wirkung, welche er mit seinem Timbre hervorbringen konnte, ausserdem durch grosse Willkürlichkeiten und zu starke Accente. Im Recitativ hingegen lässt er Verständnisse für richtige Phrasirung durchaus vermissen. Frä. Bern, welche ihm als Valentine und Arzenea debutirte, hat kühne Stimmmittel, deren Schwerpunkt uns in der

Allage zu liegen scheint. Die Höhe ist bis zum  zwar

kräftig und klingvoll, hat im Ansatz aber etwas Künstliches. In der Mittlage, welche kein Übergang in die Kopfstimme klagt die Stimmgang. Für Mezzosopranpartien dürfte Frä. Bern bei angemessenem Spiel eine immerhin nicht zu verachtende Vortrefflichkeit abgeben. Unsere einheimischen Mitglieder waren neben den erwähnten Gästen mit Erfolg thätig und vortrefflich bei Stimme, besonders auch Frau Deuts und Frau Dumont, welche letztere sichlichen bemüht scheint, uns den Abschied von ihr schwer zu machen. Am 18. d. M. besang Herr Nimmann ein Werkchen im Tonbass mit einem Violoncellen-orchestrieren. Dieser Sänger ist unsern musikalischen Publicum bereits durch sein Mitwirken in einem Euler-Consert des vorigen Winters auf das vorthellhafteste bekannt.

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe Mozarts',
s. (Nohl 132.)

Wien le 7 Juin 1789.

Mon très cher Père!

Gottlob und Dank, ich bin wieder ganz hergestellt, nur hat mir meine Krankheit einer Colik zum Amüsken zurückgelassen, das ist doch hübsch von ihr! Ich habe den Brief meiner lieben Schwester richtig erhalten. Der Nennstag meiner Fran ist weder im März noch im Mai, sondern am 16^{ten} Februar und steht gar in keinem Kalender. Meine Frau aber denkt von Herzen beyden für ihren gut gemeinten Glückwunsch, welcher auch ohne Nahmenstag angewendet ist. Sie wollte meiner Schwester gern selbst schreiben, allein in ihrem dormaligen Unstunde mußte man ihr es schon zu Gute halten, wenn sie ein wenig konnte — zu deutsch gelegen ist. Verano der Untersuchung der Hebamme, hätte sie schon den 4^{ten} d. M. niederkommen sollen, — allein ich glaube nicht dass vor den 15^{ten} od 18 etwas daraus wird. Sie wünscht es sich je aber je lieber, besonders um desto baldiger so glücklich zu sein, Sie und unsere liebe Schwester mit mir in Salzburg zu umarmen. Da ich nicht glauben, dass aus dem Spass so geschwind werden können, so versuch ich immer, mich auf die Knie niederzusetzen, die Hände zusammen zu halten, und Sie mein lieber Vater recht unterthänig zu Gefaster zu bitten. Da es nun aber vielleicht noch Zeit ist, so thue ich es halt jetzt. — Unterdessen in geistlicher Hoffnung, dass Sie es mir nicht abschlagen werden) habe ich seit die Hebamme den *Vinum repperum* entnommen, schon dafür gesorgt, dass Jemand das Kind in ihrem Nahmen heilt, es mag *genus maculini* oder *formosi seyn!* es heisst halt: Leopold oder Leopoldine!

Nun muß ich meiner Schwester wegen den Clementischen Sonaten ein paar Worte sagen: dass die Composition davon nichts heiss, wird jeder der sie spielt oder hört selbst empfinden. Merkwürdig oder auffallende Passagen sind keine darin, ausgekommen die 6^{ten} und 8^{ten}, und mit diesen hätte ich meine Schwester sich nicht gar zu viel abzugeben, damit sie sich dadurch ihre ruhige und stille Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelegigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliert, — denn was hat man am Ende davon? soll die 6^{ten} und 8^{ten} in der größten Geschwindigkeit machen (welches kein Mensch wird zu Wege bringen, selbst Clement nicht) so wird sie ein entsetzliches Zuckwerk hervor bringen, aber sonst weiter in der Welt nichts! Clement ist ein *ciel battuto* wie alle Wätschel! Er schreibt auf 4 Sonate: *Presto*, auch wohl *prestissimo* und *allegretto* und spielt sie *Allegro* im %Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut mecht, sind seine 3^{ten} Passagen, er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwitz; esser dessen hat er eher nicht — gar nicht — nicht den geringsten Vortrag, noch Geschmeck — viel weniger Empfindung.

Nun von Hr. v. Aman! Hr. v. Fichtl hat mir gesagt, dass der Hofkammerrath Aman als ganz nährlich gebunden seye! das war mir ganz natürlich, denn er pflegte immer ganz *moror* herum zu geben; und ich sagte sich darauf: *Das Stadium mag wohl nicht Ursache gewesen seyn*, worauf Hr. v. Fichtl nicht wenig lachte. Um den *Benefit* Aman ist mir aber sehr leid, und in der That, von dem hätte ich es niemals vermuthet, aber würde ich zugegeben haben, dass er sey geschwehrt worden; Nun — vielleicht nimmt er mich auch in seine Dienste, wenn ich noch Salzburg komme? ich gehe gewis hin und melde mich. Sollten Sie etwa ein deutsches Lied von seiner Composition bekommen können, so haben Sie die Güte und schicken es mir, damit ich was zu lachen habe, ich will die *Musique* darauf machen. Doch nein — ich kenne einen Narren hier, und der soll sie machen.

Wegen dem *Vareco* wissen Sie auch nichts? ich bitte Sie, vergessen Sie nicht — dieweil ich in Salzburg wäre, könnten wir so schon daran arbeiten, wenn wir unterdessen einen Plan habeo. Nun leben Sie recht wohl, meine Frau und ich küssen Ihnen 100mal die Hände und umarmen unsere liebe Schwester von Herzen und sind Ewig dem

geboramsten Kinder

W. & C. Mozart m. p.

P. S. ich hoffe Sie werden wohl
den variierten Singpart von der
Arie *non so!* oder *rieme* bekommen haben? —

Kurse Nachrichten.

Am 4. Juni fand in Cöln durch den Cölnser Sängerbund und unter der Leitung seines Dirigenten, Herrn Fr. Gernsheim, ein Concert zum Besten der National-Stiftung für Freigebühr statt, wobei zur Aufführung kamen: *Vestgesang* an die Künstler von Men-

delsohn, Römischer Triumphzug von M. Bruch, Arie *Al perfolo* von Besthoven (Fr. Scheurlein), *Salamis* von Gernsheim, Gavotte, Sarrabade und Concerto für Pianofole (Herr Hiller) und *Osternmorgen* von F. Hiller, *Veileda* von Brambach. Die Compositionen von Hiller und Brambach wurden von des Andern selbst geleitet.

In Innsbruck kam am 4. Juni Haydn's Schöpfung durch ein Personal von zweyhundert Mitwirkenden und unter Direction von Nagiller zu (wie dem *Boten* von Tirol berichtet wird) besonders geängener Aufführung. In Folge dessen sollte diese Aufführung am 18. Juni wiederholt werden.

Am ersten Pfingstfeiertage fand auch in Bielefeld unter der Leitung von A. H. ein einseitiges Musikfest statt, welches die Schöpfung von Haydn zu Gebor brachte.

Am 25. Mai feierte die Berliner Singsocietas die Fest der fünfzigjährigen Mitgliedschaft ihres Directors, des Herrn Prof. Grell.

Ueber das Musikfest in Arnheim wird gemeldet: Die 88. allgemeine Versammlung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wird Dienstag den 18. Juni hier stattfinden und von einem zweltägigen Musikfeste begleitet sein, welches die hier geründete Abtheilung organisiert hat und durch Hr. A. Meyross dirigirt wird. Als Solisten wirken daemil mit Frau Maria Ida Danemann (Sopran) aus Eilberfeld, Fr. Adelsassen (Alt) aus Barren und die Herren Aug. Ruff (Tenor) aus Cöln und W. C. Decker jun. (Bertion) aus Herzogbusch. Am 18. Juni, Vormittags 4 Uhr, wird die Versammlung im Casinoale stattfinden. Mittwoch den 19., Abends 7 Uhr, wird das Oretorium *Jephie* und seine Tochter von C. Reinbaler aufgeführt. Das Programm für die zweite Anführung, Donnerstag den 20., Abends 7 Uhr, enthält in der ersten Abtheilung eine Ouverture (E-moll, Op. 85) von H. A. Meyerross und den 48. Psalm von Mendelssohn; in der zweiten Abtheilung die Cantate *An die Musik* für Chor und Orchester von J. O. Grimm, ferner folgende Solo-Vorträge: *Alt-Arie* aus Titus von Mozart, *Belide* für Bertion von Köbler, *Sopran-Arie* aus *Eliaz* von Mendelssohn, *Tenor-Arie* aus *Euryanthe* von Weber und den *Schlusschor* des ersten Theils aus dem Oretorium *Die Zerstörung Jerusalems* von F. Hiller. Nach Ablauf des Festes sollte noch am Freitag den 21. Juni ein *Musique musicale* und ein *Abend-Concert* von dem Amsterdamer Orchester des *Paleis voor volkrijki* unter Leitung von J. M. Coenen aufgeführt werden.

Mozart's Oper *Die Gasn von Cairo* sollte kürzlich in Paris durch die *Fantasma Parisienne* zur Aufführung kommen.

Das Prager Conservatorium kündigt an, dass mit Ende dieses Semesters eine neue Aufnahme von Zöglingen für die Gesangs- und Instrumentalclassen stattfinden. Inländer genossen den Unterricht nentigentlich, Ausländer bezahlen 80, resp. 88 fl. W. jährliches Schulgeld. [Letztere werden aber wohl erst höchstens lereen müssen, denn sonst wir wissen, hat der nationale Fanatismus sich in dieser kunstschule die böhmische als Unterrichtssprache erzwingen. D. Red.]

In Petersburg, im Theater des Palais der Grossfürstin Helena, fanden unter der Leitung von A. Robinsons drei Aufführungen von Gluck's *Orpheus* und *Eurydice* statt. Sämmtliche Ansführende waren Zöglinge des Conservatoriums.

Die Muster-Aufführung des *Lobengrin* in München hat nach mehrerlei Zwischenfällen und sogar eingetretener Verstimmung zwischen dem König und dem Componisten, welcher letztere vor der Aufführung in die Schweiz abreiste, am 16. Juni stattgefunden. Der Lobengrin wurde von Herrn Vogel gesungen. (Die *Deutsche Allgemeine Zeitung*, deren Eigentümer mit Rich. Wagner in näher verwandtschaftlicher Beziehung stehen, brachten in ihrer Nummer von 22. Juni eine Notiz über die letzten Münchner Vorgänge, die wir für dieselbe aus Mangel an Raum zurückstellen mussten, aber in der folgenden Nummer mittheilen werden. D. Red.)

Fr. Caroline Betteilheim hat sich mit einem Herrn Julius Gompertz in Bruan verlobt und wird sich gänzlich von der Bühne zurückziehen; hoffentlich nicht auch von der Kunst und dem Kunstleben.

Hofcapellmeister A. Dietrich und Kammermusikus Ebert in Oldenburg haben von der Grossherzogin von Oldenburg für die Widmung von Compositionen je eine wertvolle Bausumme erhalten.

Abert ist vom König von Italien für seinen *Alstorg* zum Ritter des St. Mauritius-Ordens geschlagen worden.

Bei A. Büchling in Nordhausen ist erschienen: *Bibliotheca musica* oder Verzeichniss aller in Bezug auf die Musik in den letzten zwanzig Jahren (1847—1866 im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher und Zeitschriften.

ANZEIGER.

[101]

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

- Bargiel, W., Sonate.** Cdur für das Pianoforte. Op. 34. 1 16
Beethoven, L. v., Septett. Op. 20. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen von Aug. Horn. 1 15
 — **Ouverturen für Orchester.** Arrangement f. das Pianoforte zu vier Händen. *Elegant brochiert*. 3 —
Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium für Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeben von F. d. Dav. d.
 Nr. 3. **Loelike, Sonate (Le Tombeau)**. 1 —
 6. — **Gdur**. 1 10
Frans, Rob., Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 41. — 3 1/2
 Nr. 1. *Leise zieht durch mein Gemuth.*
 — 1. *Ach wie komm ich da hunder?* In dem Traume sechst der.
 — 2. *Wohl waren es Tage der Sonne.*
 — 4. *Süße Liebe.* In dem frischen grünen Walde.
 — 3. *Lehr.* Mutter zum Bischenlein.
 — 6. *Du grüne Rast im Hain.*
Kieffel, A., 7 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. 1 —
 Nr. 1. *All' meine Herzgedanken.*
 — 2. *Sonnentlicke.* Kleine Blume im engen Thal.
 — 3. *Erwachen.* Schneeflocken lauten leis' im Thal.
 — 4. *Das Veilchen.* Veilchen, wie so schweigend.
 — 5. *Frühlingslied.* Wie die jungen Blüten leise.
 — 6. *Frühlingslied.* Frohe Lieder will ich singen.
 — 7. *Volklied.* Hat dich ein blühendes Blümchen erfreut.
Pianoforte-Musik. Classische und moderne. Sammlung vorzüglicher Pianoforte-Werke von Joh. Seb. Bach bis auf die neuesten Zeiten. Fünfter Band. **Eleg. gebunden** n. 2 —
 (a b a 1).
 Nr. 1. **Haezler, J. G., Fantasie und Sonate.** Op. 17.
 — 2. **Louis Ferdinand, Prince, Fugue** a quatre voix. Op. 7.
 — 3. **Beethoven, L. v., 15 Variationen** (mit Fuge). Op. 35 in Es.
 — 4. — **Marche fanabre tirée de la 32^{me} Symphonie.** Arr. par F. Liszt.
 — 5. **Krause, A., Präludium.** Desdur. (Aus Op. 48, Nr. 1.)
 — 6. **Heller, Stephen, Polonaise.** Op. 104.
 — 7. **Gouvy, Th., 3^{me} Sérénade.**
 — 8. **Mayer, Charles, Fleurs d'Automne.** Aus Op. 210, Nr. 2.)
 — 9. **Mendelssohn Bartholdy, F., Andante cantabile et Presto agitato.**
 — 10. **Henselt, A., Ave Maria.** Edur. (Aus den 12 Studien, Op. 5, Nr. 4.)
 — 11. — **Liedlied.** Bdur. (Aus den 12 Studien, Op. 5, Nr. 14.)
 — 12. **Chopin, Fr., Mazurka.** Ddur. Op. 32, Nr. 2.
 — 13. — **Mazurka.** Bdur. Op. 17, Nr. 4.
Searlatti, Dom., Sonaten für Clavier
 Heft IV. Nr. 31—40. 1 13
 — V. — 41—49. 1 13
 — VI. — 50—60. 1 13

[102] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

Passacaglia
für Clavier oder Orgel

von

Georg Muffat.

Pr. 20 Ngr.

[102]

Studien-Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

- Bergson, Michel, Op. 60. Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 4 Thlr. Cah. 2. 25 Ngr.
 Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.
Brahms, Johs., Op. 33. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2. à 1 Thlr.
Egghard, Jul., Op. 64. Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 25 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.
Kirchner, Th., Op. 9. Préludes. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.
Köhler, L., Op. 60. Immerwährende Etuden in Doppeltasagen für den Clavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.
 Eingeführt in der »Neuen Academie der Tonkunst« und im »Stern'schen Conservatorium« in Berlin.
 — **Op. 63. Clavier-Etuden** für Genauigkeit und gebundenes Spiel zur gütlichen Übung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.
 Eingeführt in der »Neuen Academie der Tonkunst« und im »Stern'schen Conservatorium« zu Berlin.
 — **Op. 94. Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 2. à 2 1/2 Ngr.
 Eingeführt im »Stern'schen Conservatorium« zu Berlin.
Krause, Anton, Op. 9. Zwölf Etuden in gebrochenen Accorden. Heft 1. 2 1/2 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
 Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. Gesang.

- Ponofka, Henrl, Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives** dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. 1 1/2 Thlr.
 Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.
 — **Gesangs-ABC.** Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Festhaltung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangsschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr.
 Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.
Röhr, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangsschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7 1/2 Ngr.

C. Violoncell.

- Büchler, Ferd., 34 Studien** mit theilweiser willkürlicher Begleitung eines zweiten Violoncelli. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 16 Ngr.
 Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. Orgel.

- Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge.** Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—6 à 2 1/2 Ngr.

[104]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

FRITZ SPINDLER

Sechs Sonaten

für Pianoforte zu vier Händen.
Op. 136.

- Nr. 1. Sonatine mit russischem Volkstied. 17 1/2 Ngr.
 — 2. Sonatine mit Serenade. 17 Ngr.
 — 3. Sonatine mit Jagdstück. 7 1/2 Ngr.
 — 4. Sonatine mit Sicilianischem Tanz. 17 1/2 Ngr.
 — 5. Passions-Sonatine. 2 1/2 Ngr.
 — 6. Zigeuner-Sonatine. 2 1/2 Ngr.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. Juli 1867.

Nr. 27.

II. Jahrgang.

Inhalt: Ueber rhythmischen Gemeindegesang. — Recensionen (Nachgelassene Werke von Schumann). — Das 44. Niederrheinische Musikfest (Schluss). — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Ueber rhythmischen Gemeindegesang.*)

v. T. Ein Streit verschiedener Ansichten über einen dem geistigen Leben angehörigen Gegenstand kann nicht wie ein solcher über Rechthaben und Rechtsverletzung von Mein und Dein durch eine über den Parteien stehende Macht eines Richters zu definitiven, die Anerkennung mittels äusserer Gewalt erzwingenden Entscheidung gebracht werden, doch finden sich zwischen den beiden Arten von Processen Analogien von Bedeutung, sofern nur das Mein und Dein auf ersterem Gebiet nicht wie auf dem andern seine schlechthinige Anerkennung fordert. Es wird dann der Wahrheit auch ohne rechtsprechendes Organ wohl leicht möglich werden, durch die in ihr selbst liegende Macht sich Anerkennung zu erringen.

Täuschen wir uns nicht, so naht sich der nun länger als 20 Jahre andauernde Streit über das Wesen des s. g. rhythmischen Singens der evangelischen Gemeinden seinem Ende, zu welchem erfreulichem Resultate der Klärung seither bestehender Gegensätze der Artikel in Nr. 18 u. 19 d. Bl., in welchem Tucher's Schrift über diesen Gegenstand besprochen wird, um seines ruhigen, klaren und objectiv gehaltenen Tones willen nicht wenig beigetragen hat, da der muthmaassliche Verfasser dieses Artikels, in welchem wir den weitaus geistvollsten und gelehrtesten der öffentlich hervorgetretenen Gegner zu erkennen glauben, um seiner hervorragenden Eigenschaften des Geistes und wissenschaftlicher Bildung willen, wohl mit vollem Recht als Repräsentant der gesammten Gegnerschaft angesehen werden kann. Ist auch der Ueberschrift fraglichen Arti-

kels ein »Nochmalsa beigefügt, so glauben wir nicht hierin die Andeutung eines begehnten Schlusses der Debatte, noch weniger ein Streben durchleuchten zu sehen, die Sache nunmehr oder doch wenigstens so bald wie möglich tot zu schweigen, nachdem ihr eine nun mehr als 20jährige Erfahrung eines nicht unbedeutlichen Theils des protestantischen Deutschlands, und das zwar nicht hlos in Bayern, sondern auch in vielen (? D.Red.) Gegenden Norddeutschlands zur Seite steht.

Ueberblickt man den ganzen Umfang des Streits zur Herstellung des *status causae controversiae*, d. h. Darlegung der noch bestehenden Streitpunkte, so reduciren sich solche nur auf einige wenige und das noch dazu auf solche, die das Wesen der Sache in ihrem eigentlichen Kernpunkte gar nicht einmal berühren, weil wir trotz unserer Zustimmung in die entgegengehaltenen tatsächlichen Grundlagen doch die daraus gezogenen Schlussfolgerungen zurückzuweisen gemüssigt, weil vollberechtigt sind.

Zuvörderst versichert der gedachte Gegner, er bedürfe keiner Belehrung darüber, dass es keine Musik ohne Rhythmus gebe. Der Verfasser erwähnter Schrift dachte sicherlich auch nicht daran, belehren zu wollen, seine Ausführungen zur Feststellung eines einfachen festen Begriffs von Rhythmus sollten bei der allgemein herrschenden Unklarheit hierüber nur dazu dienen, die Anschauung zu bezeichnen, von der man bei Beurtheilung der Sache ausgegangen, sowie den Standpunkt zu gewinnen, der die innere Verwandtschaft dieses Begriffs mit dem kirchlichen Gemeinschaftsbewusstsein, nämlich die organische Zusammengehörigkeit, darlege. Es liegt aber in der Erklärung, über den gedachten Punkt keiner Belehrung zu bedürfen, eine sehr erfreuliche, wenigstens stillschweigende Zustimmung zu der damit ausgesprochenen Ansicht. Damit erledigen sich alle übrigen Bedenken und Gegensätze von selbst, denn die gemachte Einschränkung, »soviel eine Volksmasse in ihrem Gesang den Unterschied des guten und schlechten Takttheils fühlen und vernehmbar machen kann«, ist eine Limitation, die nicht im Wesen des musikalischen Theils der Sache, sondern in der subject-

*) Noch einmal müssen wir, gegen unsern Wunsch, die Geduld und das Interesse unserer Leser für die Sache des »Rhythmischen Chors« in Anspruch nehmen. Es handelt sich hier um keine unmittelbare Kunstfrage, sondern um eine praktische, um die Frage, wie man das Volk in der protestantischen Kirche singen lassen soll; wir dürfen daher auch einmal einem Gegner unserer Anschauung — und das ist der Verfasser des folgenden Artikels — das Wort geben, umso mehr als derselbe unter diesen Gegnern einer der gewichtigsten ist. Doch wird uns der geehrte Einsender gestatten müssen, hier und da unsere eigene Ueberzeugung neben die seine zu stellen und in einem Schlussworte die ganze Angelegenheit unsererseits zum Abschluss zu bringen. D. Red.

tiven Fähigkeit der Gemeinden liegt, welche aber nicht *a priori*, sondern nur auf dem Wege der Erfahrung ermittelt werden kann. Das wird der geehrte Gegner gewiss zugeben. Hierüber besteht also Einverständnis, welches derselbe auch sonst ausspricht. Oder sollte er, was doch wohl ungläublich und mit andern Aeusserungen nicht wohl vereinbarlich wäre, einen Rhythmus ohne Accent, ohne Unterschied von gutem und schlechtem Takttheil für möglich halten?

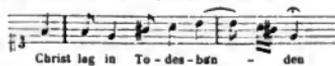
Es werden aber von ihm doch noch einige Bedenken geltend gemacht, die hierdurch ihre Erledigung noch nicht gefunden haben sollen.

Dahin gehört zuerst, ob die rhythmisch bewegteren und mannigfaltigeren Sätze, die uns in den Choralwerken des 16. und 17. Jahrhunderts vorliegen, schlechthin musikalisch vortheilhafter, d. h. um dieses Rhythmus willen schöner seien, als die Sätze, in welchen dieselben Melodien in unsern Gemeinden bis zur neuern Zeit allgemein gesungen wurden?

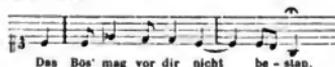
Diese Frage liegt ganz ausser dem Bereich des gegenwärtigen Streits. Wir sind auch hierin ganz einverstanden, dass die Frage schwer zu beantworten, eine objective Entscheidung nicht kurzweg mit Ja zu geben sei, weil — *de gustibus non est disputandum*. Sobald nämlich das Urtheil über diese Gesangsweisen in das Bereich des subjectiv ästhetischen Wohlgefallens gezogen wird, lässt sich auf dem Gebiet des kirchlichen Gemeindegesangs kaum für irgend einen Tonsatz eine vollgültige Norm mit dem Resultat einer allgemeinen Anerkennung der Schönheit auffinden. Denn gerade die Frage, inwieweit das in dem angezeigten Begriff des Rhythmus liegende Moment der organischen Zusammengehörigkeit in einer gewissen rhythmisch gestalteten Tonreihe, einen dem Gemeindebewusstsein adäquaten Ausdruck bildet, entzieht sich gänzlich einem jeden bloß subjectiven, individuellen Ermessen, hierüber judicirt einzig und allein in letzter Instanz die Gemeinde, die sich mit keiner Gewalt das ihr nicht Zusagende, noch weniger ein freudiges Erfassen, Annehmen und Behalten aufnöthigen lässt, wie es sich bei richtiger Behandlung in Kirche und Schule erweist, wenn zuzugende Tonweisen dargeboten werden, und nur ein durch Erfahrung gebildetes Urtheil erkennt, was dem Geist, Sinn und Charakter der Gemeinde entsprechend ist. Was hier zur Beantwortung der Frage im Allgemeinen gesagt ist, gilt auf ganz gleiche Weise auch bezüglich des Mehr oder Weniger des dieser oder jener Gemeinde Zusagenden oder Widerstrebenden, dasselbe gilt auch bezüglich gewisser Einheiten, ob es gut oder nicht gut sei, wenn z. B. in »Jesus meine Zuversicht die zwei letzten Worte in Vierteil gehen, das erste aber in Halben, wenn in »O Traurigkeit, o Herzeleid die Bewegung im zweiten Theil so gestaltet ist, dass sie den Eindruck macht, als ob's auf einmal mit der Trauer nicht mehr so ernst wäre*) —

*) Es ist indess wohl zuzugestehen, dass diese Melodie in dem enthusiastischen Eifer für das Ältere, als das allein Vollgültige und

dasselbe gilt endlich von den Synkopationen, welche unsern Gegnern am meisten zu schaffen machen, von welchen deren geehrter Wortführer ein Beispiel aus der Tenorführung der in Layrizens »Kern des deutschen Kirchengesangs« stehenden Bearbeitung der Melodie »Wie schön leucht uns der Morgenstern« anführt. Wir müssen hier wohl bemerken, dass uns nie zur Kenntniss gekommen ist, man habe irgendwo einmal versucht, eine Gemeinde die Tenormittelstimme eines Tonsatzes singen zu lassen. Wenn er aber hinzufügt, dass ihm bei solchen Synkopen jedesmal fast zu Muth sei, als erhalte er von unsichtbarer Hand einen unliebsamen Puff*) — so müssen wir in der That unser aufrichtiges Bedauern aussprechen, denn dann kommt er beim Genusse der Tonsätze des Meisters aller Meister auf diesem Tongebiet J. S. Bach, wie ein nur oberflächlicher Blick auf dessen »Vierstimmige Choralgesänge, Leipzig 1784—87« beweist, von solchen unliebsamen Puffen gar nicht los, ja sie müssen da noch viel stärker sein als der bei Layrizens Bearbeitung erhaltene, weil hier die Synkopen mit dem Metrum des Textes Hand in Hand gehen, während Bach z. B. in Nr. 15 die Altstimme mit einer Synkope singen lässt:



oder in Nr. 30:



desgleichen in Nr. 53, 54, 59 u. v. A.

Aber auch in den Melodienformen hat Bach mannigfaltige Synkopen angebracht, die unserm Gegner so anstößig scheinen. Wir wollen dabei nicht Bezug nehmen auf die Gestaltungen im Trippeltakt, weil dieser nicht, wie unser Gegner will, in die Rhythmusfrage gezogen werden soll, obwohl dem Metrum widersprechende Rückungen z. B. in »Nun lob mein Seel den Herrn« Nr. 416 und

schlechthin Beste, im bayerischen Gesang- und Melodienbuch nicht zur entsprechenden grossartigen Würde gelangt ist. Die uns wie Winterfeld bekannte älteste Weise dieses Gesangs steht in »Vopelius' Neuem Leipziger Gesangbuch« von 1681. Hier haben die beiden ersten kurzen Versglieder lange, die drei folgenden kurze Noten. Wird das Tempo dem Charakter des Lieds entsprechend so genommen, dass die kurzen Noten die Taktschläge im langsamen Taktmass bezeichnen, so langen Noten dann eher noch einmal so lang gehalten werden, so wird dadurch ein Gesang von der tiefstreichendsten, gewaltigsten Wirkung erzeugt. Nun hat man eine Redaction dieser Melodie vom Jahr 1644 gefunden, in welcher sich nicht bloss die zwei ersten kürzeren, sondern auch das dritte (lange) Versglied in langen Noten bewegen, in welcher Gestalt aber die Melodie ihre schöne Symmetrie, damit ihre grossartige Wirksamkeit angeeignet hat und nun leider mit vollem Rechte dem Urtheil verfallen ist, das unser geehrter Gegner über sie fällt. Ob die Form von 1644 das Original ist? Jedenfalls hat der *consensus ecclesiarum* das Beste geschaffen, was man nicht hätte besorgen sollen. An dem der Red. Wir haben es selbst nicht recht verstanden, warum unser geehrter Referent eine Tenormittelstimme anführt, da er rhythmische »Puffe« zu nächster Hand in den »rhythmischen« Melodien selbst finden konnte, z. B. in »Nun lasst uns gehn«, »Das alte Jahr vergangen ist«, »Herzlich thut mich verlangen« u. s.

Nr. 6, die in der alten Originalmelodie nicht zu finden sind:

— — — — —
 Namen sein; Herze mein; Schwachheit gross; Adler

gleich u. s. w. keinen Vorzug vor der alten Modulation bilden — sondern nur die Nr. 49 (am Schluss), 55, 69, 358 zur geeigneten Beachtung empfehlen.*) Warum aber ausserdem Bach nicht die alten rhythmischen Formen angenommen und sich der Tonfolgen in gleich langen Noten bedient hat, beantwortet sich eben doch einfach damit, dass letztere zu Bach's Zeit die ersteren bereits verdrängt hatten. Uebrigens ist wohl noch Niemandem eingefallen, die alten Tonmeister über Bach zu setzen, denn hier fehlt es am Vergleichungspunkt, letzterer war in seinen Choralcompositionen ausschliessend Mann der Kunst und schrieb nicht wie jene altern Tonmeister für den gemeindlichen Volksgesang.

Betrachtet man nun die Synkopirungen, welche in den alten Melodien so häufig vorkommen und mit dem Namen rhythmischen Wechsels bezeichnet werden, so treten dieselben nicht wie bei den bezeichneten Stellen Bach's in Widerspruch mit den Textesquantitäten, es ist deshalb auch nichts Verletzendes fern zu halten, wie unser Gegner meint, vielmehr bekommt, und damit sind wir ganz einverstanden, wie solches die gedachte Namensbezeichnung auch andeutet, unser Ohr den Eindruck eines Wechsels des Rhythmus, jedoch ohne Taktänderung, wie bereits früher vor der Behandlung solcher Stellen als besonders accentuirte Synkopie auf Weise der modernen Musik gewarnt und der Rath ertheilt worden ist,**) solche Stellen so zu singen, wie wenn an denselben ein dreitheiliges Taktmaass eingefügt wäre, wenn sich auch in der That der Takt nicht ändert.

Soll aber die nun durch tatsächliche Beweise erledigte Frage, ob die Gemeinden des 16. und 17. Jahrhunderts wirklich so gesungen haben, wie in allen während einer Periode von mehr als 150 Jahren gedruckten und geschriebenen Chor- und Gesangbüchern in vollkommen gleichförmiger, wenn auch nicht immer gleichlautender Weise zu finden ist, noch einmal durchgestritten werden? Das ist wohl doch überflüssig, nachdem unser Gegner sich eben nur darauf beschränkt, Vermuthungen hiergegen geltend zu machen, die er der constatirten Rohheit jener Zeit entnehmen zu dürfen glaubt, neben welcher es eine uneherechtigte Idealisierung sei, jener Zeit hohe Kunstbildung und eine höhere als der gegenwärtigen zuzumessen. Auch in dieser Beziehung sind wir, was den letzten Punkt betrifft, mit unserm Gegner vollkommen einverstanden, wie Jeder, der z. B. Barthol. Sastrow's Leben von Grote ge-

lesen hat oder Luther's Klagen über die Rohheit des Volks, welche jeglichen Versuch einer kirchlichen Zucht unmöglich mache, ohne dass wir aber der daran sich knüpfenden Argumentation irgend welchen Einfluss auf Beurtheilung des kirchlichen Gemeindegesangs einzuräumen vermöchten, weil es sich hierbei gar nicht um Kunstfertigkeit und Bildung handelt, sondern um einen aus kirchlichem Gemeinschaftsbewusstsein und lebendigem Glauben hervorgegangenen Sinn, der in diesen Gesangsweisen den in Unmittelbarkeit gewonnenen Ausdruck findet — und dass dieser Sinn bei aller sonstigen Rohheit der Zeit ein bei weitem mächtigerer gewesen ist, als er der unserigen eignet, darüber besteht wohl gar kein irgendwie erheblicher Zweifel. Ist doch kirchliches Gemeinschaftsbewusstsein, wenn solches nicht bloss negativ im Gegensatz zu andern Confessionen bestehen soll, ein Wort, dessen Bedeutung unserer Zeit nahezu ganz abhanden gekommen ist!*) Uebrigens ist eben doch der nicht widerlegte Nachweis geliefert worden, dass die Gemeinden jener Zeit Tonweisen gesungen haben, welche zu singen man den heutigen Gemeinden nicht zumuthen könnte.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Nachgelassene Werke von Schumann.

Robert Schumann, Scherzo und Presto Passionato (Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke). Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 45 Ngr. und 1 Thlr.

— Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 112. Dargest. Verlag. 22½ Ngr.

H. D. Dass Schumann's Nachlass noch so theure Reliquien berge, wird den meisten seiner Verehrer ebenso erfreulich wie überraschend gewesen sein. Und der gute Zufall will es, dass diesmal nicht seine spätere, in Aller Erinnerung lebendige Zeit uns in neuen Erzeugnissen entgegentritt, sondern dass jene drängende und stürmende Epoche, in welcher der jugendliche Genius in Schrift und Ton eine neue Zeit des Schaffens verkündete und herbeiführen half, hier noch einmal vor uns aufliegt. Die beiden genannten Clavierwerke, seinen frühesten Schaffensjahren angehörig, zeigen alle den Werken jener Zeit charakteristischen Eigenheiten, diejenige Ursprünglichkeit in Melodie und Harmonik, die phantastisch reizenden Stimmverwebungen und Passagen, das tiefe und stürmische Herz, welches zum Ausdruck des Empfindenen die überflüßigen Mittel kaum genügend findet und deshalb oft nach ungewöhnlichen Formen und Wendungen greift, den Reichtum der Erfindung aber und die Fülle der Begeisterung in jeder Note zu erkennen gibt.

Es ist kein geringerer als Johann Brahms, dem wir die Aufindung und Veröffentlichung der beiden Stücke verdanken; in einem kurzen Vorworte giebt er über ihre ursprüngliche Bestimmung kurze Mittheilung. Wir erfahren hier, dass

*) An m. der Red. Warum der Herr Einsender gerade die alte Leipziger Ausgabe citirt, die ihrer grossen Seltenheit wegen die Vergleichung erschwert, ist uns um so weniger begreiflich, als dieselbe noch den sorgfältigen Forschungen von L. Erk für Bach'schen Satz durchaus unzuverlässig ist. Wir kommen im Schlussworte noch einmal auf diese Sache zurück.

**) Tucher, Schatz des evangelischen Kirchengesangs. Theil II. S. XVIII.

*) An m. der Red. Und gerade in dieser Zeit des schwindenden gemeinsamen kirchlichen Gemeinschaftsbewusstseins sollen Melodieformen durchgesetzt werden, die jenes Bewusstsein zur ersten Voraussetzung haben? Ware es zu verwundern, wenn gerade der damit verbundene Zusammenhang in die Gemeinschaft für Viele ein Grund zur Ablehnung des rhythmischen Choralis und zum Festhalten an der stigmemein verstandlichen und weniger zwangvollen Form würde?

das Scherzo in einer Handschrift der grossen F-moll-Sonate Op. 14 sich fand und als erstes Scherzo derselben dem jetzt gedruckten Scherzo voranging; es würde demnach dem Jahre 1836 angehören. Das Presto war ursprünglich der letzte Satz der G-moll-Sonate Op. 22 (1836); es fand sich ausser in einer Handschrift der ganzen Sonate noch einmal einzeln. Brahms folgte in der Ausgabe durchaus den Handschriften und behielt auch die eigenthümliche Schreibweise der Zeit bei, musste nur bei dem zweiten Stücke zwischen verschiedenen Lesarten entscheiden.

Das Scherzo (F-moll $\frac{3}{4}$, *Vivacissimo*) ist auf eine hastige, durch den rhythmischen Bau besonders unruhig gestaltete Achteifler gebaut, welche in der Tiefe beginnend, bei allmählig gesteigerter Viestimmigkeit und zuweilen eintretenden schloffen Abschlüssen zu einem mit starken Accordschlüssen eingeführten Cis-moll führt; in dem neu ansetzenden Verlaufe klingt ein längeres und rubigeres Motiv, auch dies freilich ohne Abschluss, in die treibende Achtelbewegung hinein; dasselbe führt durch C-dur nach F-moll zurück. Man sieht an dieser Stelle zugleich, dass der Componist die letzte Feile an das Stück nicht gelegt hätte, wenn gleich sein Gedanke klar ausgeprägt erscheint; Takteintheilung und rhythmische Geltung einzelner Noten sind stellenweise nicht genau angegeben. In dem von neuem eingetretenen F-moll wird nun, nach einem neuen Ansatz des Themas, ein Abschluss mit den schon früher angedeuteten starken Accorden erreicht; statt dass wir aber den letzten Schlussaccord vernommen, setzt unerwartet die Durtonart ein, und in vollem Contrast hebt nun, bei gleichem Tempo und gleicher Bewegung, ein Trio an, in welchem eine in der Mitte in Octaven auftretende Melodie voll des anmuthigsten Liebreizes und der edelsten Schönheit uns beruhigend entgegentritt und den vorangegangenen Kampf uns vergessen lässt. Diese neue Stimmung gewinnt nun auch Muth, in vollen Accorden mächtig aufwärts zu streben; zweimal setzt nach vorheriger schwingvoller Erhebung das Thema in veränderter Klangfärbung, jedesmal neu überraschend wieder ein; wenn man es aber zum drittenmal erwartet, tritt das Motiv des Scherzos ein und das wilde Treiben desselben geht noch einmal an uns vorüber; es steigt sich gegen den Schluss hin durch die wiederholten Schläge gegen den Takt zu eigensinniger Heftigkeit und schliesst mit kräftigen Fermaten. Wir können indessen die Vermuthung nicht unterdrücken, dass der Componist bei einer Revision des Stücks den Schluss erweitert haben würde: der Eintritt der Coda (S. 9 Syst. 3 T. 4.) kommt, wie uns scheint, etwas überraschend schnell. Wir würden bei einer Schumann'schen Arbeit diese Vermuthung nicht wagen, wenn nicht eine vorher bezeichnete Stelle zeigte, dass die letzte Hand an das Stück nicht gelegt war.

Das Presto Passionato ($\frac{3}{4}$, G-moll) ist, als ein ursprünglich zum Finale bestimmtes Stück, in grösseren Dimensionen angelegt und an Inhalt ungleich reicher; mit wunderbarer Meisterschaft hat es aber der Componist verstanden, neben der ungemainen Mannigfaltigkeit dem Stücke durch Festhalten der lebhaften Sechszehntelbewegung bis zu Ende einen einheitlichen Grundcharakter zu geben, über welchem sich die Nuancen des Ausdrucks um so vorthellhafter abheben. Neben dieser Einheit ist nun die Mannigfaltigkeit und der Reichtum des Stücks überraschend gross, so sehr, dass man bei erstem Hören oder Spielen beinahe überwältigt wird, und erst allmählig den reichen Bau in allen seinen Theilen übersieht, um dann freilich immer mehr gefesselt zu werden. Denn auch das erschwert für den Anfang vielleicht die Ubersicht des Stücks, dass die einzelnen Elemente desselben alle in kurzen Perioden verlaufen; nirgendwo steht eine Note zu viel, nirgendwo auch nur der Ansatz blosser Phrase, und bei der grossen Länge des Stücks muss man doch seine Knappheit als Vorzug desselben

rühmen; jene Länge ist Folge des überquellenden Gedankenreichtums, die einzelnen Gedanken selbst sind aber in möglichst kurzen Rahmen gefasst; ja man wünscht manchen derselben etwas weiter ausgesponnen, um ihn besser geniessen zu können. Es wiederholt sich da die Betrachtung, die wir bei so manchem Werke Schumann's, namentlich der früheren Zeit, anstellen, dass ihm in dem mächtigen Drange, was in ihm lebte nur auszusprechen, die aufnehmende Härterwelt und ihr Bedürfnis, oder sollen wir lieber sagen ihre Bequemlichkeit, gar leicht in den Hintergrund trat; es war sein Reichthum und seine Tiefe, die ihn im Anfang Vieles unzugänglich machte. Jede Rücksicht zu nehmen, verstanden seine Zeitgenossen und Nachfolger zum grossen Theile besser, sie wussten geschickter das Material für die Wirkung nach Aussen zu bearbeiten; aus dem vorliegenden Presto hätte mancher von ihnen eine ganze Sonate gemacht. Die völlige Abwesenheit der gemeinverständlichen, aber gehaltenen Phrase bildet sicher eines der Momente, in denen Schumann's Gegensatz zu manchen seiner Zeitgenossen sich am bestimmtesten zeigt. Doch zurück zu unserm Presto.

Das Hauptthema desselben bildet ein leise klagendes Motiv, welches in einem folgenden *tempo rubato* noch mehr einen Ausdruck von Ruhe und Unsicherheit zeigt. Nach zweimaliger Wiederholung wird in vollen Accorden, neben denen die Sechszehntelbewegung in immer wechselnden Lagen und fortwährend durchgeht, in G-moll geschlossen; dann wird nach B modulirt, worin zuerst ein kräftiges Thema in vollgriffigen Accorden, und gleich darauf ein ausgesüßteres, gesangvolles und äusserst anmuthiges Thema gebracht wird; erst hier meinen wir recht voll und behaglich auszuhalten zu können. Doch verlässt uns dasselbe schon bald wieder, erscheint nur in eine aufsteigende Sechszehntelbewegung eingewebt, die den Gang desselben sehr bald verlässt und in phantastischen Wendungen, in denen das B als Orgelpunkt zwischen den wechselnden Harmonien immer hörbar bleibt, aber die sichere Bedeutung der Tonica verliert und auf einmal Leitton zu II wird, uns in ein reizendes Tonspiel verstrickt, das dem sich aber mit kräftigem Schläge das B wieder aufrafft; in der tiefen Lage wiederholt sich dasselbe. Reich an genialen Zügen sind die nun folgenden Anhänge und die zu dem folgenden Thema hinüberleitenden Zwischenspiele; wir haben den ganzen Schumann aus der Zeit der Phantasiestücke und der F-moll-Sonate vor uns. Gleich nach dem letzten B-dur-Schlusse beginnt ein jener phantastischen Harmoniespiele, wie er sie in jener Zeit liebte, man möchte sagen, um die Clavierpietern etwas zu rathen zu geben. Was kann einfacher sein, als aus B in vier Takten nach C-moll, in weitem vier nach F zu moduliren, und in dieser als der Dominanttonart fernere Gänge anzuschliessen? wer sollte nun glauben, dass innerhalb der ersten vier Takte D-dur und Fis-dur, innerhalb der vier letzten G-dur und H-dur berührt wird? Schumann hat dergleichen überkühne Wendungen, in denen z. B. ein Ton zugleich als Vorhalt und Accordton oder gar gleichzeitig als harmonischer Ton für zwei Tonarten gelten muss, später nicht mehr häufig angewendet, und gewiss mit Recht; aber für seine harmonische Geschicklichkeit und für den übermüthigen Humor seines Schaffens in jener früheren Periode sind solche Stellen redende Zeugnisse. — Nach ferneren, munter vorantreibenden Zwischenspielen setzt eine weitere Melodie in B ein, mit eigenthümlicher rhythmischer Verflechtung, indem oben Achteltriolein die Melodie bilden, während in der Sechszehntelbegleitung die Zweitheilung herrschend bleibt. Den Charakter der Ruhe behält auch die Fortsetzung, in welcher zur gleichartigen geraden Taktart zurückgekehrt wird; Reihen von vier Takten, jedesmal mit einem starken Accente schliessend, treten nach einander auf, zwischen denen wir neben dem neuen auch das allererste Thema wieder

vernehmen; die Bewegung wird immer heftiger und unruhiger; nachdem mit kräftigen Schlägen in Es ein Abschluss erreicht ist, tritt im Bass eine treibende Figur mit abgestossenem, durch Pausen unterbrochenen Sechszehnteln auf, die sich dann als Grundmotiv zu einem kleinen Zwischensatz von rauschend kräftigem Charakter (F-dur $\frac{1}{4}$) gestaltet. Hier endlich empfinden wir einen lebhaften Contrast zu allem früheren, hier bricht auch die Sechszehntelbewegung ganz ab; nur ist dieser Satz leider, auch ganz in Schumann'scher Weise, so kurz gestaltet, dass wir kaum Zeit gewinnen, ihn uns recht einzuprägen; in dem wieder beginnenden unruhigen Treiben verlieren wir ihn bald aus dem Gesichte. In stülpigem Aufschwunge streben nun die Motive, zugleich in seltsamer rhythmischer Verflechtung ($\frac{1}{16}$, $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{4}$ neben einander), das G-moll wieder zu gewinnen; in einem starken verminderten Septimenaccorde, während der Bass in Achtern zur tiefsten Tiefe hinabsteigt, scheint die Unsicherheit und Verwirrung auf ihrem höchsten Punkte zu stehen; da aber erlebte sich (in der einen Handschrift nach kurzer Pause) unverkett das Hauptthema wieder und lässt uns die Entwicklung der ersten Abtheilung noch einmal durchmachen. Wie man erwartet, bricht sich hier allmählig G-dur als herrschende Tonart Bahn und wird erst ganz am Schlusse nach den kräftigen Schlusswendungen, die früher Es-dur gebracht hatten, durch ein plötzliches Eintreten der Molltonart abgebrochen. Eine zwei Seiten lange Coda, auch noch voll origineller Züge und prächtiger Modulationen, bildet den Schluss; am Ende verflüht die Bewegung, welche das Stück beherrscht hat, gleichsam in sich selbst und verstummt, ehe die abschliessenden Accorde eintreten. Doch können wir, um Alles zu sagen, auch hier uns nicht verhehlen, dass der Einsatz der Coda etwas Abruptes hat und nach dem langen Verweilen in G-dur nicht erwartet wird, auch aus dem Charakter des Stücks nicht eigentlich motivirt erscheint. Der Compouist hatte dabei wohl die ganze Sonate im Auge; sonst müsste man vermuthen, dass er vielleicht auch hier würde überarbeitet haben — wenn nicht gar dieser Umstand ihn veranlasst hat, der Sonate einen neuen Schlusssatz zu geben.

Wir haben aus den Stücken kein Beispiel angeführt, weil wir glauben, dass allen rechten Verehrern Schumann's dieselben längst bekannt sind.

[Schluss folgt.]

Das 44. Niederrheinische Musikfest.

Gefeiert in Aachen am 9., 10. und 11. Juni 1867.

(Schluss.)

Der zweite Tag brachte nur fünf Programmnummern, aber freilich in der Zeit ausgiebige! Beethoven's C-moll-Symphonie an der Spitze, darauf folgend *Kyrie* und *Gloria* aus der *Missa solennis* in D-moll von Cherubini, Overture zu *Geneveva* von Schumann, eine Reihe von Scenen aus *Orpheus* von Glück und zum Schluss die *Walpurgisnacht* von Mendelssohn. Wer die zwei ersten und die zwei letzten Stücke kennt, der weiss, dass hier quantitativ zu wenig nicht geboten wurde; zu viel würde das Programm indess auch nicht gegeben haben, wären die gebotenen Stücke durchaus von annähernd gleichem Werth oder doch gleich anziehend gewesen. Die Wahl der beiden Cherubini'schen *Mess-Sätze* erwies sich aber in dieser Beziehung als eine ziemlich unglückliche — sie fielen trotz der sorgfältigsten Ausführung und trotz der durch die Nützlichkeit der hier wirkenden Kräfte erreichten Klangfülle total ab; wir erinnern uns auch kaum etwas von diesem Meister gehört zu haben, wo seine Schattenseite, die kalt klingende Berechnung des Effects an Stelle der strömenden Erfindung, so auffallend in den Vordergrund trat wie hier. Die Motive sind zumeist an sich unbedeutend und nichtssagend, sie

stehen sogar nicht selten zu den heiligen Worten in einem unangenehmen Missverhältniss und erscheinen dann trivial. Dazu eine Breite der Ausführung, die unter solchen Umständen doppelt nachtheilig auf die Stimmung und Empfänglichkeit wirkt — kurz es hätte für uns etwas Rülhselhaftes, wie man Cherubini auf diese Weise auf einem Musikfest vertreten sein lassen mochte, man hätte während der Chorproben sich überzeugen können, dass diese scheinbar effectreiche Musik in der Gespreiztheit und Künstlichkeit ihres Wesens nicht begeisternd, sondern nur ermüthend zu wirken vermag. Ueber die C-moll-Symphonie, die *Geneveva*-Overture, die *Orpheus*-Scenen und *Walpurgisnacht* als Compositionen ist etwas Neues nicht zu sagen, wir können uns daher sogleich zur Ausführung des Concerts wenden. In die Direction desselben hatten sich der *Laupfestsdirigent* Herr J. Rietz und der Dirigent des Ors, Herr Breunung,* getheilt, so dass letzterer die *Missa* von Cherubini und die Overture, jener alle übrigen dirigirte. Die Ausführung aller Nummern entsprach den strengsten Anforderungen, die man bei solcher Gelegenheit nur stellen kann. Namentlich erinnern wir uns kaum je die C-moll-Symphonie von einem grossen Orchester mit solcher Präcision, aber auch mit solch feinem Verständniss vortragen gehört zu haben. Das war nicht ein Abspielen der Noten nach den gegebenen Vortragszeichen, sondern eine Ausführung im Geiste der Composition, im Ganzen wie im Einzelnen. Das Tempo wurde nicht meironomisch festgehalten, sondern richtete sich nach den Gedanken des Werks, hielt am rechten Ort an, stürzte dann unaufhaltsam weiter, mit einem Wort: das Orchester folgte wie ein Mann den Winken des Dirigenten, über dem der Geist des Meisters und seines Werks zu schweben schien. Einige Stellen werden uns geradezu unvergesslich bleiben, so namentlich der Uebergang zum Finale, wo das *pianissimo* die längste Zeit unbeweglich verbarnte und das *Crecescendo* dann plötzlich riesengross in die Höhe schoss, um das Thema des Finales in aller Majestät und Wucht auftreten zu lassen. Dass ferner die ersten Noten des ersten Satzes etwas langsamer genommen wurden als die Noten des dann fortliessenden Stücks, fanden wir, zwar nicht neu, aber eben richtig, und, weil dies selten so gehalten wird, um so lobenswerth. Der äusserst schwierige dritte Satz, der noch in den Proben manchen Aufenthalt verursacht hatte, ging in allen Theilen, in den Ritardantos u. a. w. ganz vorzüglich, und über dem Adagio waltete hauptsächlich jene Freiheit der Auffassung, die die schmerzlichen oder sinnigen Partien von den heroischen scharf scheidet und daher jede in ihrer eigenen Bedeutung erscheinen liess. Dergleichen wird bei mechanisch-gleichem Taktschlag niemals erreicht. — In der *Missa solennis* thaten Dirigent, Chor, Orchester und Soli (unter welchen der Tenor durch Herrn Göbbels aus Aachen vertreten war, der, wie wir hörten, die Partie erst spät übernahm und in diesem Betracht auch anständig ausführte) das Mögliche, um den Intentionen des Componisten den Erfolg zu sichern; dass derselbe kein durchschlagender werden konnte, lag in der Natur dieser vielfach opernhaften Composition, die eben auch opernhafte Tempi und opernhaften Vortrag hervorrief. — Nach der längeren Pause, die von der Mehrzahl der Anwesenden benutzt wurde, um in dem schönen Kurhausgarten frische Luft zu geniessen, wirkte dann die *Geneveva*-Overture mit aller ihr Innemwohnenden Frische; die mannigfachen gefährlichen Stellen darin gingen ohne Anstoss vorüber und die Violinen wirbelten in den höchsten Lagen so rein und tonvoll, dass ihre Wirkung eine vollständige war und dem lang verkannten und auf den Musikfesten gemiedenen Meister die unumwundenste Anerkennung bereitet

* Der Letztere verdient noch die Anerkennung für das treffliche Vorstudium der Chöre.

wurde. Es wäre nun an der Zeit, dass endlich auch seine Symphonien, namentlich die in C und B, auf den Musikfesten Berücksichtigung finden. Den Orpheus-Scenen*) hatte man nicht ohne Bangigkeit entgegen gesehen, weil sich das Gerücht verbreitet hatte, Frül. Bettelheim, die hierin als Orpheus nebst dem Chor allein beschäftigt war, sei von starker Heiserkeit befallen. Zur Freude Aller vermochte die Künstlerin das widerspänstige Organ nicht allein zu besiegen, sondern auch den dramatischen Ausdruck bis zur binreisenden Wirkung zu steigern. War dabei in Folge der trefflichen Akustik des Saales die Wirkung der Chöre und des Orchesters gerade durch die Einfachheit der Mittel eine höchst wunderbare, so konnte man diesmal die fehlende Scenerie leichter verschmerzen und entbehren als bei andern Gelegenheiten. Die Walpurgisnacht endlich fand zwar bereits etwas ermüdete Hörer vor sich, doch wusste die exacte und feurige Ausführung immerhin noch das Interesse an dem schönen und albekanntem Stück rege zu erhalten, woran sich die Solisten (Fr. Bettelheim und die Herren Niemann und Hill) ihren Antheil hatten. Wir können die Besprechung dieses zweiten Concerts nicht ohne den Wunsch schliessen, dass man in Zukunft bei den Concerten des zweiten Tags der lebendigen Gegenwart mehr Platz gewähren möchte. Wie viel mehr Interesse würde sich an das diesmahlige Concert geknüpft haben, wenn eine Composition jüngern Datums, z. B. eine neue Symphonie, oder ein Gesangswerk eines jüngern Künstlers statt der Messe von Cherubini gegeben worden wäre!**)

Da wir dem dritten Concert nicht mehr selbst beiwohnten, so bringen wir hier darüber den von einem unbefreudeten Mitbesucher des Musikfestes eingesandten Bericht, und erwähnen bloss noch, dass bei dem ganzen Feste die angenehme Stimmung herrschte. Das Zusammenkommen vieler tüchtigen und gleichgesinnten Musiker ist bei diesen Festen immer ein Hauptreiz, und so sahen und sprachen wir denn abermals ausser den als mitwirkend bereits genannten noch Musiker wie Hiller, Scholz, Wüllner, Reinthaler, Deppe, Grimm, Gersheim, Emil Naumann, Gouvy (aus Paris), Tausch, Königslöw, A. Krause, Moscheles u. a.; wir lernten auch manche uns neue Persönlichkeiten kennen, wie z. B. den durch Populär-Concerte für classische Musik in Brüssel hoch verdienten Adolphe Samal, wie denn überhaupt Belgien viele Musiker und Hörer gesandt hatte.

☉ Der dritte Tag des Niederrheinischen Musikfestes verlief in erfreulichster Weise; das Wetter war so warm wie die Stimmung des Publicums, beide näherten sich aber der tropischen Gluth als norddeutscher lauer Frühlingstemperatur. Das Concert begann mit einer Ouvertüre vom belgischen Altmeister Félics. Ihre Wahl muss einen internationalen Grund gehabt haben, vom Standpunkt deutscher Kunst liess sich unter den Werken lebender Künstler leicht Bedeutenderes finden. Sie hatte einen *succès d'estime*. Der Spieler des Abends war Herr Wilhelm Jansz von Wiesbaden. Die eminente, fast unübertreffliche Technik des jungen Virtuosen, der ein frisches prächtiges Wesen im Ausdruck mit der Sicherheit kecker Jugendkraft verbindet und der seinem machtvollen Guarneri einen glänzenden vollen Ton entlockt, hat etwas ungemein Bestechendes. Er riss zu rauschendem Beifall hin; schade, dass er wieder das Concert von Paganini spielte; wir wollen dessen Bedeutung für das Violinpiel nicht unterschätzen, allein da Herr Wilhelm in den ungarischen Weisen von Ernst genug Gelegenheit hatte im mo-

dern-coqueten, brillanten Spiel sich zu ergehen, so wäre als erste Nummer wohl ein gediegenes deutsches Violinconcert auf dem Repertoire des niederrheinischen Festes am Platze gewesen. Die Sänginnen hatten eine bessere Wahl getroffen, beide Arien, die Briefarie aus Don Juan (Frau Harriert-Wippert), sowie die Arie aus Titus (Frül. Bettelheim), waren vorzüglich und von zündender Wirkung. Das zauberhafte Organ von Fr. Bettelheim, zu dem sich Alles gesellte, war das poetische Bild des Sextus vervollständigt, erschien wieder erholt und in voller Blüthe. Das Publicum war ebenso fleissig im Applaudiren, wie das Orchester unermüdet im Accompaniren. Herr Niemann hatte drei Schumann'sche Lieder zum Vortrag gewählt: »Waldesgespräch« E-dur, »Ich rolle nicht H-dur und »Frühlingsnacht« — Ueberm Garten. Die dämonische Leidenschaft in seinem Gesange, die Kraft seines Organs und seiner Declamation brachte namentlich im zweiten Liede einen in seiner Art vollkommenen und einzigen Eindruck hervor, von höchster Wirkung. Zur »Frühlingsnacht« fehlt ihm der »mondumglänzte holde Zauber«, mit dem Stockhausen der Sänger dieses Liedes par excellence ist und wohl bleiben wird. Herr Hill sang Schumann's »Fluthenreicher Ebro« und »Alinde« von Schubert, beides herrliche und seltener gehörte Lieder, für deren Wahl man ihm zu grossem Dank verpflichtet ist; auf rauschenden Beifall und Decapò-Ruf der ihm, wie Hr. Niemann mit einer nur am Rhein bekannten Lebhaftigkeit entgegen dröhnte, gab er ein anmuthiges Lied im Volkston (Composition von W. Hill) »Es liegt eine Krone im tiefen Rheine zu. Den Schluss des Thalis bildete der Chor aus Judas »Zion hebt ihr Haupt empor«. Gestirkt durch eine erfrischende betnahe einstündige Pause in der milden Abendluft des Kurgartens, wo sich Freunde und Kurgenossen an allen Geaden freudig zu begrüssen pflegten, wallfahrteu wir wieder 9 Uhr in den Saal zum zweiten Theil in eine Temperatur von 28° R. Wahrlich, es gereicht dem Orchester unter diesen Umständen die Ausführung der Leonoren-Ouverture III zu aller Ehre. Bis auf ein Horn in der Introduction, das vor übergrosser Hitze zu früh losging — ersuchte sie von den ersten Takten des Allegro an in voller Majestät einher. Herr Musikdirector Breunung, der an diesem Tage, wie überhaupt, als Dirigent, Accompanateur und Orgelspieler beschäftigt war, verdiente und erhielt die vollste Anerkennung für seine Leistungen, für die ihm die Aschener Musikfreunde in der That dankbar sein können. Denn ein gelungenes Musikfest beruht nicht zum kleinsten Theile auf der sorgfältigen Vorbereitung, welche die fertige Leistung des Chors wie eine reife Frucht leucht und angenehm vom mühevollen Felde des Studiums pflücken lässt. Im zweiten Theil glänzten die Damen wie im ersten die Herren durch Liedervorträge, nachdem Frau Harriert-Wippert die grosse Freischützaria vortrefflich und unter Beifallssturm gesungen hatte. Es ist doch merkwürdig, dass diese Arie auf dem Programm fast eines jeden Musikfestes vorkommt. Frül. Bettelheim sang »Geheimnis« von Schubert (D-dur) und »Des Sonntags in der Morgenstunde« von Schumann (C-dur) und gab mit eigener reizender Begleitung am Clavier noch ein uns unbekanntes Liedchen zu. Frau Harriert-Wippert sang zwei Lieder von Taubert »Es steht ein Baum im Thale dort« (A-moll) und ein Lied von »Waldvögeln«, ein effectvolles und brillantes Stückchen, das sie wiederholen musste. Der Chor behauptete das letzte Wort und fasste Alles in den breiten Rahmen Händel'scher weitherer Klänge ein — indem er anstimmte »Seht er kommt und »Singt unserm Gott«. Wirklich es kommt an einem solchen Abend von 6 bis halb 11 Uhr Vieles und höchst Mannigfaltiges zusammen. — Ein Festmah, auf dem unter andern Hiller und der grosse Moscheles schöne und taktvolle Worte sprachen, schloss das Fest in heiterster Weise.

*) Es waren die in der Unterwelt spielenden.

**) Dass übrigens die Namen Mozart und Haydn an den beiden ersten Tagen gänzlich fehlten, wöten wir als ein Zeichen der Zeit nicht unterlassen besonders hervorzuheben. Oder wäre es ein blosser Zufall gewesen?

Berichte.

Leipzig. Oper. — Herr Max Stagemann vom köigl. Theater zu Hannover hat, dem Wolfram von Eschenbach im Tannhäuser noch den Teil in Rossini's gleichnamiger Oper (famously den Grafen Almiviva in Figaro's Hochzeit und den Hans Heiling gelungen und zwar unter lebhaftem Beifall des immer zahlreich versammelten Publicums. Wir können nicht anders, als in diesen Beifall von Herzen einstimmen, dazu wir lernen in Herrn Stagemann einen bedeutenden dramatischen Sänger kennen, dessen Heimath jedenfalls die Bühne, als nicht der Cocozcellos ist. Fehlt seiner Stimme die Weichheit und sinnliche Fülle anderer lyrischer Baritone, so ist sie dagegen von merklicher Frische und mätlicher Kraft, sogar mit einem Belgeschmack von Herbit. Die Gesangsweise zeigt gute Schule und entbehrt nie einer gewissen Noblesse trotz der immer charakteristischen Färbung. Vor Allem ist die Vortrage des Recitativo zu loben, welcher stets dramatisch lebendig und dennoch würdig und massvoll gehalten war. Was die Darstellung betrifft, so würde sie dem besten Schauspielers zur Ehre gereichen. Herr Stagemann war in jeder Rolle ein Anderer und wusste stets ein fest nimmendes Charakterbild zu geben, wie es nur ein begabter und vor Ernst seiner Aufgabe erfüllter Künstler zu schaffen im Stande ist. Wenn, wie wir hören, Aussicht vorhanden ist, dass Hr. Stagemann für die Dresdener Oper gewonnen werde, so können wir dieser zu einer solchen Acquisition nur von Herzen Glück wünschen. Die Besetzung der übrigen Partien seines gleichnamigen Oper (famously), welche durch den Abgang von Fr. El. verurtheilt wurden. So sang Fr. Biczek die Mathilde im Tell, und zwar sehr schön, und Frau Damont hatte die Anse in Hans Heiling wieder übernommen. Als Cherubin in Figaro's Hochzeit producirte sich Fr. Lehmann als ausgezeichnetes Mitglied, vorzüglich aber nach massigen Ansprüchen gesungen. Herr W. Bachtel jun. Hess bei der Romanze des Fischers im Tell seine Vortrage seines Vaters, als einen schmerzlichen vermissen, welcher Letztere kürzlich in Dresden als Lionel im „Billa“ von Halvry mit grossem Beifall debüirt hat.

Feuilleton.

Kurse Nachrichten.

Bei dem Musikfest in Zürich, welches in der Mitte des Juli (14., 15. und 16.) stattfand, werden als Solisten mitwirken: Fräul. Em. Wagner aus Carlsruhe, Herr Schneider aus Rotterdam, Herr Stockhausen aus Hamburg und des Ehepaars Joachim aus Hannover.

Die Neue Berliner Musikzeitung meldet des nähren über die in Hildesheim stattgehabte Aufführung der Mathäus-Passion von Seb. Bach: Am 5. Juni wurde in der hiesigen Michaelis-Kirche die Mathäus-Passion von S. Bach zur Aufführung gebracht. Dass dieses in einer Stadt von der Grösse Hildesheims überhaupt und in einer dem mächtigen Werke entsprechenden Weise möglich war, ist vor Allem das Verdienst des trefflichen Dommusikdirectors Nick, der hier seit zehn Jahren in der edelsten Kunstrichtung mit voller Hingebung wirkt und den von ihm geleiteten Gesangsverein zu einer verhältnissmässig hohen Leistungsfähigkeit herangebildet hat. Einem solchen Dirigenten fehlte auch diesmal nicht die dankenswerthe Mitwirkung ausgezeichnet erwürdigter Kräfte. Frau Joachim sang die Altpartie so vollständig, dass es schwer sein möchte, davon ohne Hyperbolen zu berichten; samentlich war der Eindruck der Arie des zweiten Theils, deren obligate Violin-Begleitung Hr. Joachim übernommen, wahrhaft überwältigend. Herr Donner aus Cassel (Evangelist-Theor), dessen schöne Stimmmittel bekannt sind, bewahrte seine Meisterchaft im Recitativo, sowohl auch Herr Hof-Opernsänger Bietzcher aus Hannover die Basspartie des Christus in würdig-schöner Weise vortrag. Die übrigen Bass-Soll wurden von Herrn R. Grebs (früher in Weimar) sehr anerkennenswerth gesungen, ebenso die Solopartien von einer hiesigen Dilettantin. — Nach dem Concerte brachte Hr. Joachim in einem Kreise von Kunstfreunden den Toast aus: „Dass der Bach erhabener kirchlicher Kunst, welcher sich nun auch über Hildesheim ergossen, hier ein solches versorgen und seine belebenden Wasser stets weiter verbreiten möge.“ Wir rufen dazu von Herzen ein Amen!

In Torgau wurde am 28. Mal das Alexanderfest von Handel im Rathhause zur Aufführung gebracht.

Der bisher an der reformirten Kirche in Leipzig als Organist angestellte bekannte Orgel-Virtuose und -Componist G. A. Thomas bei eine gleiche Stellung in Petersburg angenommen und ist bereits dahin abgereist.

Den Preis für die beste Composition der Pariser Ausstellung-Cantate hat unter 103 Concurrenten Herr Camille Saint-Saens erhalten.

Die vollständige Liste der von der Pariser musikalischen Jury gekrönten Fabrikanten lautet: Die grosse goldene Medaille erhielt nur die Pianofortefabrik von John Broadwood und Sohn in London. Ausserdem bekamen Diplome ex aequo, also eine Art Anwartschaft die Pianofortefabrikanten Steinway und Sons in New-York und Chickering in New-York. Die silberne Medaille erhielten die Pianofortefabrikanten: Allinger in Strassburg, Bechstein in Berlin, Biber in München, Blanchet in Paris, Blüthner in Leipzig, Bösendorfer in Wien, Erber in Wien, Geveaux in Paris, Günther in Brüssel, Herr in Paris, Huel und Hubert in Zürich, Kirkman in London, Knoke in Münster, Kriegerstein in Paris, Maeski und Schröter in Werschau, Schiedmayer und Sohn in Stuttgart, Sprecher in Zürich, Sternberg in Brüssel, Stricker in Wien, Vogel-stein in Brüssel, Für Violinen: Linnhoff in Wien, Bismannstrumente: Czerny in Konigsbrg, Beck und Ziegler in Wien. Im Ganzen wurden 33 Aussteller silberner Medaille theilhaftig. Die vorzue Medaille erhielten die Pianofortefabrikanten: Breitkopf und Hartel in Leipzig, Bütemel in Wien, Donner in Stuttgart, Herdt in Stuttgart, Kaim und Günther in Kirchbach, Promberger und Bergassay in Pest, Schwechen in Berlin, Schweighofer in Wien. Für Violinen: Zibbers und Guitlerres; Bittner in Wien. Für Zithern: in Wien. Für Blasinstrumente: Tomschick in Brünn, Leusmann in Linz, Vohland in Graslitz. Ehrenvolle Erwähnungen erhielten für Pianoforte: Burckhardt in Frankfurt a. M., Cramer und Simon in Wien, Hägele in Württemberg, Kiems in Dusseldorf, Oehler in Stuttgart, Westermann u. Comp. in Berlin, Westermayer in Berlin. Für Blasinstrumente: Parsky in Böhmen. Für Organe: Hesse in Wien. Für Zithern: Weigel in Salzburg.

Die in voriger Nummer citirte Missbilligung der Deutschen Allgemeinen Zeitung, Rich. Wagner betreffend, lautet wie folgt: „Von bester Seite gehen uns folgende Enthüllungen über die Differenz Richard Wagner's mit König Ludwig von Bayern zu. Richard Wagner hat danach München und die Umgebung des Königs in grösserer Verstimung verlassen, und dürfte in dem innigen Verhältnisse des Componisten zu dem jungen König ein unheilbarer Riss entstanden sein, der auch in politischer Hinsicht nicht ohne Bedeutung sein würde. Wagner's Einfluss auf Ludwig II. auch in dieser letzten Hinsicht ist oft bestritten, nie aber die Thatsächlichkeit desselben ernstlich in Frage gestellt worden. Sei mehr als drei Wochen studirte Richard Wagner in Verbindung mit Hans v. Bulow eine sogenannte Mustervorstellung des „Lohengrin“, ein bei welcher Anführung unter andern auch unser berühmter Sänger Joseph Tichatscheck aus Dresden als Wagner's Freund und treuester Interpret mitwirkend beufen worden war. Am 10. Juni fand im Besitze des Königs und eines gewählten Publicums aus den besten Kreisen der Münchener Gesellschaft und der dortigen Kunstwelt eine Generalprobe in Costum statt. Alle Welt, samentlich aber Rich. Wagner selbst, war anrückt über die bis in das Kleinste gehende köstliche Einstudierung und die herrliche Ausführung der Oper, über die Leistungen Tichatscheck's als Lohengrin, Beck's als Tristrand, und der Frau Bertram-Mayer als Ortrud etc. Nur der König war anderer Meinung. Am andern Tage erschien ein höherer Hofbeamter im Auftrage des Königs bei Tichatscheck und eröffnete demselben, allerdings in der delicatesten Weise, die unter diesen Umständen überhaupt noch möglich war, dass Sr. Maj. die Partie des Lohengrin in anderer Besetzung zu sehen wünsche, da höchstbedauerlich zu dem — Costüm Tichatscheck's, samentlich an dem Geben des sigens dazu angefertigten hisigen Mantels, an dem Umdesende Anlass genommen habe, dass letzterem das dem König unabweislich erscheinende Requisit der — 32 Jahre mangle, de bei einem einheimischen Sänger, Herrn Vogel, vorhanden sei. Tichatscheck lebte Tage ihm gebotene weitere Genüthigung ab, da er sich mit dem höchst beilägigen Urtheile jener Zeugen der Generalprobe wohl zufriednen geben könne. Die meist aus Künstlers bestehende Gesellschaft ertheilte veranlassete ihm ein Abschiedswort, welchem unser Sänger faktvoll vermind theilzunehmen. Des Publicum und Richard Wagner waren von jener königlichen Sinesänderung sehr unangenehm berührt, Wagner aber verlies München für der eigentlichen Aufführung.“

Leipzig. In den letzten Wochen weilten hier die Componisten Max Zeigler aus München und H. Götz aus Winterthur. Wir hoffen, dass ihre Anwesenheit uns für künftiger Winter Gelegenheit verschafft haben wird, grössere Compositionen von ihnen hier öffentlich aufgeführt zu hören.

— Vorigen Sonntag fand im Schützenhause die 17. Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins (die letztere unter Bernoth's Leitung) mit folgendem Programm statt: (Overture zu Iphigenie in Aulis von Gluck, Bass-Arie aus der Zauberflöte von Mozart, A moll-Concert für Violine von S. Bach, Arie aus dem Messias von Handel, Bdur-Symphonie von N. Gade.

ANZEIGER.

[105]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

- Bach, Joh. Seb.,** *Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten, für das Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff.* Hft. 1. Chaconne 1 —
- Gernsheim, Fr.,** Op. 10. *Balamia.* Siegesgesang der Griechen von H. Längg, für Männerchor und Orchester.
Partitur 1 25
Clavierauszug und Chorstimmen 1 25
(Die Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)
- Gotthard, J. P.,** Op. 47. *Zwei Gesänge* für eine Singstimme mit Clavierbegleitung 1 15
- Haydn, Jos.,** Op. 88. *Quintett* für Streichinstrumente. Für Pianoforte zu 4 Händen von Franz Wullner 1 15
— *Symphonien.* Revidirt von Franz Wullner. Partitur. Nr. 1. Hdur 35
— — — — — Orchesterstimmen. Nr. 1. Hdur. 1 15
— — — — — Für Pianoforte zu 4 Händen von Fr. Wullner.
Nr. 1. F moll 1 —
— 2. Hdur 1 10
— 3. Hdur 1 5
(Obige Symphonien waren bis jetzt noch nicht im Druck erschienen.)
- Hiller, Ferd.,** Op. 123. *Acht Gesänge* für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen. Hft. 1. 2 1 20
- Jucker, B.,** Op. 7. *Neun Choral-Vorspiele* für die Orgel **Hannans und Volkmanns, Kindermusee. Kleine Clavierstücke.
Hft. 1. 1 12
— 2. 1 15
(Eingeführt an der Musikschule zu Nürnberg.)**
- Sieber, Fr.,** Op. 78. *Zehn Vocalisen* für hohen Sopran mit Pianofortebegleitung 1 10
- Topfer, J. G.,** 20 *Fugen* für die Orgel. Hft. 1 1 27
- Händel, G. F.,** *Israel in Aegypten.* Oratorium. Clavier-Auszug mit Text n. h. — 21
— — — — — Chorstimmen n. h. — 15
— — — — — Textbuch n. h. — 2
— **Judas Macabäus.** Oratorium. Clavier-Auszug mit Text n. h. — 21
— — — — — Chorstimmen n. h. — 17
NB. Diese Ausgabe ist die einzige, welche mit der Original-Partitur der Handel-Gesellschaft völlig übereinstimmt.

[106] In **Fedor Pohl's** Buchhandlung in **Amberg** ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Musikgeschichte der Oberpfalz.

Aus Archivalien und anderen Quellen zusammengestellt von

Dr. Domin. Mettenleiter.

 (II. Band der Musikgeschichte Bayerns.)
Preis 2 Thlr.

Diese Musikgeschichte verbreitet sich in extenso über die musikalischen Schriftsteller und ihre Werke (z. B. Violenz, Forster, Prinz u. s. w.), sowie über die einschlägigen poetischen Arbeiten (z. B. von Hans Sachs, Balda u. s. w.), ferner über die Musiker, Componisten etc., welche aus der Oberpfalz hervorgegangen sind, und giebt eine bis ins Detail gehende Beschreibung der musikalischen Zustände und Leistungen in Amberg und den andern Städten, in den Klöstern und auf dem Lande dortselbst. Sie theilt alle Vorträge der allseitig als unübel auf diesem Gebiete gerühmten und allgemein beliebten Regensburger Musikgeschichte.

[107]

Neue Musikalien

im Verlage von

Jos. von Hospital in **Luzern.**

- Mertke, Ed.,** Op. 3. *Deux Morceaux* pour le Piano. Nr. 1. 2. — 17f
— Op. 4. *Drei religiöse Gesänge* für gemischten Chor. Partitur 1 5
- Reiser, F. H.,** Op. 13. *Sechs Lieder* aus „Amarante“ von Radwitz. Für 1 Singstimme und Pianoforte 1 10
— Op. 14. *Der todtte Soldat.* Für 1 Singstimme und Pianoforte 1 12f
- Schnyder von Wartensee,** *Zwei Schweizerlieder* aus der Operette: „Heimweh und Heimkehr“ von Pflyffer zu Neuch, mit Pianoforte 1 10

[108]

Neue Musikalien.

 Soeben erschien bei **Fr. Kistner** in **Leipzig** mit Eigenthumsrecht:

- Beethoven, L. van,** *Symphonien* für Pianoforte und Violine eingerichtet von Friedr. Hermann. Nr. 3. (Eroica, Esdur.) Op. 55. 2 10
- Frans, Robert,** Op. 34. *Sechs Gesänge* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 1 —
- Grahn-Hoffmann,** Op. 77. *Ein grosser Damenkaffe.* Musikalisches Gezeubild in 1 Act für Frauenstimmen und Orchester oder Pianoforte. Clavier-Auszug 2 —
- Handel, Georg Friedrich,** *Zwei Chaconnen* für Pianoforte als Etüden mit Vortragsbeziehung und Fingersatz herausgegeben von G. A. Thomas. Nr. 1 1 12f
— — — — — Nr. 2 1 —
- *Sechs Clavierstücke* für instructive Zwecke mit Vortragsbeziehung und Fingersatz herausgegeben von G. A. Thomas.
Hft. 1. { Nr. 1. Thema mit Variationen 20
— 2. Capriccio 20
— 3. Frotoludium und Allegro 20
Hft. 2. { Nr. 4. Pastoralia 20
— 5. Chaconne 20
— 6. Sonate 20

- Hiller, Ferd.,** Op. 120. *Sechs Clavierstücke, Complet* 1 15
Einzeln:
— Nr. 1. Ballade 10 Ngr. Nr. 4. Roudino 10 Ngr.
— 2. Idylle 12f — 5. Glasel 7f —
— 3. Romanzo 7f — 6. Toccata 10 —
— Op. 121. *Au Crépuscule.* Zur Dämmerstunde. Phantasiestücke für Pianoforte 1 —
- Horn, Aug.,** Op. 26. *Waldlied* für Männerstimmen mit Begleit. von 4 Ventiltrommern (ad lib.). Partitur u. Stimmen 20
- Kücken, Fr.,** Op. 43. „Der Himmel hat eine Thräne geweiht“ — Gedicht von Fr. Rückert für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte 1 15
— *Ausgabe für Alt oder Bariton* mit Begleitung des Pianoforte 1 15
- Richter, Ernst Friedr.,** Op. 23. *Sonate* (Nr. 2 Esdur) für Pianoforte 1 —
— Op. 24. *Variationen* über ein Original-Thema für das Pianoforte zu 4 Händen 1 25

[109] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

Ouverture

da

CORSAIRE

par

Hector Berlioz.

Op. 21.

Arrangement pour le Piano par H. G. de Bulow.

à 2/mains 20 Ngr. à 4/mains 4 Thlr.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. Juli 1867.

Nr. 28.

II. Jahrgang.

Inhalt: Ueber rhythmischen Gemeindegesang (Schluss). — Recensionen (Nachgelassene Werke von Schumann [Schluss]). — Ein französisches Urtheil über Gounod und seine neue Oper Romeo und Julie. — Berichte aus Oldenburg und Coblenz. — Feuilleton (Miscellen [Briefe Mozart's]). Kurze Nachrichten. — Anzeiger.

Ueber rhythmischen Gemeindegesang.

(Schluss.)

Einige aus unrichtiger Abstraction hervorgegangene Irrthümer bedürfen noch der Erwähnung. Dahin gehört zunächst, was mit dem eben Bemerkten zusammenhängt, die Meinung, dass ein befriedigender rhythmischer Gesang nur das Resultat nicht nur der angestrengtesten Thätigkeit begeisterter Männer, sondern auch zusammentreffender günstiger Umstände sei. Das ist aber in beiderlei Beziehung nicht richtig. Es bedarf nichts weiter als eines ganz einfältigen, ungekünstelten, nüchternen Befolgens der in der angezeigten Schrift gegebenen Vorschriften über die zu ergreifenden Massregeln und den dabei einzuschlagenden Weg, welcher allemal zum erwünschten Ziel führen muss, sofern nur nicht modern theoretische Abstraction, absolute Unfähigkeit, böser Wille oder andere nicht zu beseitigende Hindernisse sich entgegensetzen. Unrichtig ist es ferner, dass diejenigen es nicht geschickt anzugreifen, welche damit anfangen, die Zwischenspiele wegzulassen. Vollkommen zugegeben wird, dass ein Verfahren, bei welchem man nach jeder Zeile die Orgeltasten fahren lässt und dann ebenso wieder mit der folgenden Zeile dreinfährt, absolut hässlich und ein musikalisches Scandalon — wir setzen hinzu, ein arger Unverstand und jedenfalls viel schlimmer ist als das hunscheckigste Zwischenspiel. So darf es eben auch nicht gemacht werden. Wird der Ruhepunkt nicht zu lange gehalten, verklingt dabei der Basson zuletzt und verbindet dieser sich zugleich mit dem Basson der folgenden Strophe, so fällt jede störende Unterbrechung weg. Mit dem gänzllichen Weglassen der Zwischenspiele muss aber erfahrungsgemäss angefangen werden, weil hierdurch die Gemeinde am ersten das Gefühl des Zusammenhangs der Melodie und damit den Reiz empfängt, dem Zuge derselben zu folgen. Gerade hiermit ist der beste Anfang gewonnen. Die Erfahrung, dass das Weglassen der Zwischenspiele die geringste Störung oder ein Gefühl von etwas Fehlendem, trotz der bestehenden langen Gewohnheit erzeugt

II.

hat, widerlegt alle Behauptungen einer Nothwendigkeit derselben. Allerdings waren uns die neuerlich bekannt gewordenen Aeusserungen des von uns aufrichtigst hochverehrten, als Kunstgelehrter und Meister ausgezeichneten M. Hauptmann überraschend. Wir haben aber schon früher zugegeben, dass die Tonmasse einer in festlicher Stimmung, in ganz gefüllter Kirche singenden Gemeinde an und für sich etwas mächtig Erhebendes hat, *) dass ferner alles wahrhaft Grosse — und das ist unser evangelischer Kirchengesang doch gewiss — auch durch die grösste Corruption sich doch niemals ganz todtschlagen lässt; wir geben ferner zu, dass neben einer solchen accentlos in gleich langen Tönen erschallenden ungefügen Tonmasse ein darzwischen erklingendes lebendiges Zwischenspiel eine wahre Wohlthat sein kann, wie ein rieselnder Bach an collossaler Felswand — doch aber ziehen wir einen Gesang vor, der das Leben in sich hat und solches nicht erst durch die Zwischenspielruth erhält, der in einer des Ausdrucks einer bestimmten Empfindung fähigen Modulation sich ergeht, was bei einem accentlosen Singen, sei auch die singende Volksmasse noch so gross, niemals der Fall ist, noch sein kann.

Dies führt uns schliesslich auf zwei Punkte, bezüglich welcher wir nicht wie bei allen andern mit den thatsächlichen Unterstellungen unserer Gegner übereinstimmen, daher nicht blos die darauf erbauten Schlussfolgerungen, sondern auch deren Prämissen als unrichtig bezeichnen müssen. Das eine ist die abermals hervortretende Behauptung, dass eine kirchliche Gemeinde nicht, oder nach jetziger Limitation wenigstens theilweise nicht accentmässig zu singen im Stande sei. Die Unrichtigkeit dieser Behauptung bedarf keines Nachweises, denn sie ist durch die Erfahrung widerlegt und es müsste die etwa hieraus gezogene Folgerung, dass ein accentmässig ausgeführter Gesang der kirchlichen Würde und dem gemeinlichen Ernst widerspreche, mit vollster Entschiedenheit zurückgewiesen werden. Wir haben unsern Gegnern den Vor-

*) Anm. der Red. Doch wohl nur, wenn viele Menschen wirklich zusammen-, nicht auseinander-singen.

schlag einer anzustellenden Genprobe gemacht, nämlich eine Gemeinde einmal ein jambisches Lied, z. B. mit dem Versmass von »Wech auf mein Herz und singes nach einer trochäischen Melodie: »Gott sei Dank in aller Welt« umgekehrt: »Jesu Leiden, Fein und Tod« nach »Ach Gott vom Himmelreiche« singen zu lassen. Würden sie unserm Vorschlag nachgegeben sein, so wäre die Wiederholung jener Behauptung unmöglich. Wird nämlich so langsam gesungen, dass eine solche widerhaarige Combination gar nicht auffällt, dann ist die Sache gerichtet, denn dann kann von einer Melodie, überhaupt aber von einem Gesang, der den Namen eines solchen verdient, gar keine Rede mehr sein; beweist sich aber ein solcher als widerwärtig und unerträglich, dann ist er es nur durch den Widerspruch des Accents der Melodie mit dem des Textes; die Gemeinde ist also gewohnt accentmässig zu singen. *)

Der zweite Punkt führt uns auf den Entstehungsgrund der ganzen Differenz. Diese ist nämlich ausschliesslich dadurch hervorgerufen worden, dass man gegnerischer Seits Kunst und Volksgesang nicht unterschied (f. D. Red.) und die Erzeugnisse des letztern lediglich nach modern theoretischen Abstractionen der erstern beurtheilen wollte. Allerdings muss der Volksgesang, will er Anspruch auf Schönheit machen, sich den Kunstregeln auch unterwerfen. Diese sind aber nach den Zeitperioden veränderlich, wie denn die Theorie der alten Musik auf ganz andern Grundlagen als die neuere ruht. Es können Erzeugnisse der erstern in unsern Tagen veraltet erscheinen, sie können sich aber doch auch die Anerkennung der ihnen inwohnenden geistigen Schönheit, trotz veränderter Theorie der Neuzeit erhalten haben, wie das bei vielen, sehr vielen herrlichen Tonwerken der grossen Meister des 16. Jahrhunderts der Fall ist. Hier kann es immerhin der subjectiven Gemüthsrichtung, Bildung, Stimmung anheim gegeben sein, solche Werke schön oder nicht schön zu finden. Das Urtheil der Gemeinde aber, welcher aus der alten Kunst stammende Formen »dargeboten« werden, ist unabhängig von jeder theoretischen Abstraction. Die Gemeinde im Ganzen weiss nichts davon, der Musikverständige, bingegen der dem Zweck der kirchlichen Versammlung entsprechenden Stimmung, denkt nicht an den theoretischen Begriff von Takt und Rhythmus. Die einfach nüchterne Unmittelbarkeit entscheidet hierbei viel reiner, richtiger als die reflectirende Abstraction. Die alte Theorie vom Takt hat trotz ihrer bedeutenden Unterschiede von der neuern, mag man diese als viel feiner ausgebildet, vollendeter betrachten, doch ihre Vorzüge, zu denen unstreitig eine grössere Freiheit der Bewegung gehört, neben welcher die neuere Theorie sich wie ein

stifes Prokrustesbett ansimmt. **) Wir verweisen hierbei auf Tucher's Ausführungen über die Unrichtigkeit der Anschauung von einer nur in unentwickelter Kindheit stehenden alten Kunst im Gegensatz der vom Mannesalter herangewachsenen neuen. Die eine vermag Wirkungen hervorzubringen, die der andern nicht möglich sind, beide haben ihre Ausbildung und Vollendung in sich, wobei keineswegs geeignet werden will, dass die neuere Kunst in reicher ausgebildeten, mannigfaltigeren Gestaltungen sich ergebe als die alte, weil sie aus dem Centralleben des Geistes mehr in das peripherische Bereich der Welt getreten ist. Abgesehen hiervon, so geht es bei der gewöhnlichen Betrachtungsweise der alten Tonkunst gerade wie bei der Beschäftigung mit der mittelhochdeutschen Poesie. Die Worte derselben, insbesondere epischer Gedichte, glüht man wohl nach der ihnen in der neuern Zeit inwohnenden Bedeutung und mit Hilfe des Glossars zu verstehen. Bald aber, besonders beim Lesen lyrischer Gedichte, wird man das Unzureichende solcher Auffassung gewahr und entdeckt erst, wenn man die alte Sprache gerade wie eine fremde grammatisch studirt hat, wie wenig man bis dahin von ihr verstanden hat, wie wenig man in ihren Geist eingedrungen war. Wer ebenso aus der altern Zeit stammende musikalische Kunstformen theoretisch beurtheilen will, suche sich erst gründliches Verständniss jener Kunstentwicklung anzueignen.

Die verehrte Redaction fügt dem Artikel in Nr. 19 die Bemerkung bei, dass sie vor Jahren Gelegenheit gehabt habe, in bayerischen Kirchen den rhythmischen Gesang auf eine peinlich verwirrende, den rhythmischen Gesetzen widersprechende Weise ausführen zu hören. Wir müssen allerdings deren Missgeschick beklagen, gerade in schlecht geleitete Gemeinden (in der Mehrzahl?) gerathen zu sein. In der ganzen Welt, in allen Ständen und Berufskreisen giebt es Individuen, die durch Geistlosigkeit und Unfähigkeit, Trägheit und Handwerkschlehdrian das Herrichste zu vernichten, die grossartigsten Intentionen zu vereiteln vermögen, warum nicht auch in dem sonst so ehrenwerthen Stand der Organisten, ohne dass wir indess der uns von Norddeutschland her gegebenen Versicherung beizupflichten vermöchten, dass die bayerischen Organisten die schlechtesten von ganz Deutschland seien.**) Uebrigens wird man auch an den kirchlichen Gemeindegesang ebenso wenig den Maassstab eines musikalisch gebildeten Sängers in einem geistlichen Oratorium anlegen, als den Volksgesang lustiger Bursche auf der Strasse oder in der Schänke damit vergleichen wollen.

Wir glauben nicht, dass wir einen Punkt von irgend

*) Weitere Erörterungen über diesen Punkt werden einem besondern Artikel vorbehalten.

*) Anm. der Red. Der Herr Einsender übersieht, dass der Melodie-Accent auch durch die Harmonieschritte bedingt ist. Ohne Harmonie oder Orgel, also einstimmig gesungen, würde sich die Gemeinde den Accent dem Text gemäss einrichten; mit Harmonie würde der Widerspruch freilich für den feiner Fühlenden bald zu Tag treten. Die Gemeinde wird immer accentmässig singen, wenn das Tempo nicht zu langsam genommen wird.

**) Anm. der Red. Weder ist Letzteres unseres Wissens behauptet worden, noch können wir dem Herrn Einsender beipflichten, dass dort, wo wir rhythmisch singen gehört haben, der Organist oder sonst Jemand schuld gewesen sei. Schuld war nur die rhythmische Form oder Uniform selbst und die unsinnige Forderung, eine »Gemeinde, im Zusammenhang und ohne Pausen und Ruhepunkte zu singen wie ein gesculirter Chor.

welcher Erheblichkeit, welcher von Seiten der seitherigen Gegner hervorgehoben worden wäre, zu besprechen unterlassen hätten, und man fragt sich nun billig, worin denn eigentlich noch eine Differenz bestehe. Denn betrachtet man die ganze Reihe der von allen unsern Gegnern wider uns erhobenen Streitpunkte, soweit sie nicht auf Unwahrheit oder irriger Vorstellung beruhen, so ist deren tatsächliche Grundlage überall gar nicht bestritten, auch nie bestritten gewesen, und wenn es unserm Gegner scheint, wir hätten doch ein wenig mehr Sympathie mit seinen Anschauungen als uns selbst bewusst sei, weil wir die Ansohnbarkeit anerkennen, dass das unsern heutigen Gefühl Anstößige zu entfernen sei, so bemerken wir, dass auch dieser Grundsatz von Anfang an von uns festgehalten, in der Vorrede zu Tucher's »Schatz des evangelischen Kirchengesangs« ausdrücklich ausgesprochen und in diesem ganzen Werk tatsächlich bestätigt worden ist.*) Wir glauben daher mit Zuversicht unsere im Eingang gegenwärtigen Artikels ausgesprochene Ansicht, dass kein das Wesen der Sache selbst betührender Streitpunkt mehr bestehe, begründet zu haben. Alle bisher erhobenen praktischen Bedenken sind der Erfahrung zur Beseitigung zu überlassen, wohin auch die aus subjectiv ästhetischem Urtheil fließenden zu ziehen sind — alle aus theoretischen Gründen hervorgegangenen Gegensätze aber nügen wohl als erledigt zu betrachten sein, da von keiner Seite mehr ein Widerspruch gegen die Hinweisung auf die Regeln und das Wesen der alten Kunst, welcher die dem modernen Bewusstsein anstößig scheinenden Formen entstammen, erhoben worden ist.

Wir würden uns recht von Herzen freuen, wenn es uns gelungen wäre, einen Beitrag dazu zu liefern, dass allen evangelischen Gemeinden Deutschlands ein recht lebendig frischer, erhebender Kirchengesang zu Theil werde.

Schlusswort der Redaktion.

Eine Entscheidung über die Sache fallen zu wollen, wie der Herr Einsender im Eingang seines Artikels in versteckter Weise supponirt, fällt uns nicht ein; wir haben bloß unsere Ueberzeugung in der Sache auszusprechen und mit Gründen zu belegen. Die Entscheidung gebührt den Kirchenbehörden, Geistlichen, Gemeindevorstehern und Gemeinden.

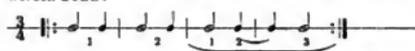
Wenn der Herr Einsender vorgieht, der Streit sei eigentlich in den Hauptpunkten ausgefochten, und mit andern Worten, man sei in den Hauptfragen einig geworden, so ist das nicht richtig, denn nach wie vor wird von seiner und seiner Partei Seite die Einführung des rhythmischen Choralis befürwortet und gewünscht, während die Bedenken gegen diese Einführung von unserer Seite aufrecht erhalten bleiben.

Einzig ist man nur darin, dass der rhythmische Choralis in seinen unmittelbaren anstößigen Punkten (dem Rhythmuswechsel) einer vergangenen Kunstperiode angehört, die dem Wesen des gegenwärtigen Kunst- und Volksgesangs fremd und widerstrebend ist. Die Uneinigkeit besteht darin, dass die Gegner trotzdem dem Volke solch fremdartigen Gesang

»darbieten« oder vielmehr octroyiren wollen (ein Hauptförderer desselben bekannte einst ganz offen einem unserm Freunde: man dürfe in dieser Sache schon »etwas zu dringlich« sein), während von unserer Seite jene rhythmischen Manieren als dem heutigen Volksgesang und besonders dem in der Kirche, also bei massenhafter Ausführung in grossem Raum, nicht entsprechend bezeichnet werden.

Aber auch jenen »rhythmischen« Chorälen, deren Rhythmik nichts an sich Anstößiges hat, da sich die ungleiche rhythmische Bewegung darin wenigstens dem gleichbleibendem Metrum unterordnet, ziehen wir den Gesang in gleich langen Noten (von welchen die Closures bei weiblichen Endungen mit Recht eine Ausnahme machen) vor, weil nach unserer Ueberzeugung und Erfahrung er allein von einer grossen Masse Singender und in grossem Raume zu einheitlicher Ausführung gelangen und erst durch diese Einheitlichkeit seine gossartige und erhebende Wirkung hervorbringen kann.

Die rhythmischen Dreier innerhalb zweitheiliger Sätze sind Sonderbarkeiten, die man sich im Kunstgesang, wo sie vollkommen correct ausgeführt werden, gefallen lassen mag, weil der Dreier bei schnellem Tempo als Synkope aufgelöst werden kann:



die aber weder des Textes wegen notwendig sind, da der Tonsetzer, um die mit ~ endende und die mit v beginnende folgende Textzeile musikalisch wiederzugeben nicht des Daktylus bedürfte (der eigentlich mehr für dreisilbige Wörter passt), sondern vielmehr das Mittel der Dehnung oder der Pause benutzen konnte —



noch von dem Vorwurf musikalischer Gestraubtheit freigesprochen werden können. So lange die Gegner uns nicht beweisen — und sie können das nicht — dass in allen Zeiten die Gemeinden in der Kirche wirklich »rhythmisch« und genau so gesungen haben, wie die Noten es wollen, so lange sind wir auch nicht bemühtig daran zu glauben. Hätten sie aber auch wirklich so gesungen, so würden die dabei vorkommenden Seltsamkeiten dem damaligen Kunstgesang entsprechen haben und somit erklärlich gewesen sein. Was aber soll das heutige Volk, dem aus aller Musik die Errungenschaft des modernen gleichen Takts entgegenkömmt, mit solchen Dingen anfangen? Nur rückslchtlose Gewaltsamkeit kann es damit plagen wollen.

Wir haben nun noch den in voriger Nummer berührten Streitpunkt in Betreff Seb. Bach's zu erledigen. Der Herr Einsender citirt dort Nr. 15 der »Vierstimmigen Choräle« in der Leipziger Ausgabe von 1784/87. Wir haben diese Ausgabe verglichen, aber von jener Textunterlage im Alt nicht die Spur gefunden; es steht dort gar kein Text, am wenigsten ist in dieser Ausgabe die Textunterlegung der Unter- und Mittelstimmen ausgeführt. Mit welchem Recht er daher Bach solch widerhaariger Declamation beschuldigt, ist uns unerfindlich (L. Erk hat diese Choralbearbeitung in seine Sammlung nicht aufgenommen). Die gleich darauf citirte Altstille, die in Nr. 30 vorkommen soll, steht in Nr. 33; der Herr Einsender hat hier eine falsche Nummer citirt. Die Textunterlage scheint auch hier willkürlich. Im Uebrigen ist Bach, wie der Herr Einsender selbst zugeht, in den Streit wegen der Synkopen gar nicht hineinzu ziehen, weil er nicht für die Gemeinde, sondern für den Kirchenchor geschrieben hat. Seine Synkopen würden aber selbst dem Volksgesang nicht widerstreben, weil sie durch die Gegegenstimmen und durch den

*) Anm. der Red. Wenn der Herr Einsender aber die Choräle mit Rhythmuswechsel, oder diesen Wechsel selbst, nicht als anstößig anerkennt, was hilft uns dann sein principielles Zugeständnis?

fest fortschreitenden gleichmäßigen Takt aufgehoben oder aufgewogen werden, während im rhythmischen Choral alle Stimmen an der Synkope oder dem Taktwechsel sich theilnehmen.

Wir müssen, wie schon oben bemerkt, den Streif über die ganze Angelegenheit hiermit als in diesem Blättchen beendigt erklären, weil sie zu weit von unserer eigentlichen Aufgabe abliegt, als dass wir für endlose polemische Erörterungen darüber Platz hätten. Wir werden aber unsere Leser davon unterrichten, wenn irgendwo anders weitere Auslassungen erscheinen sollten. Die Kirchenbehörden haben jetzt vollauf Gelegenheit, sich aus dem von uns und Anders gebrachten Für und Wider zu orientieren. Möchten sie nicht übersehen, dass der Volksgesang sich allezeit nach derjenigen Musik formt und modelt, welche in der Gegenwart hervorgebracht wird und sie beherrscht.

Recensionen.

Nachgelassene Werke von Schumann.

Robert Schumann, Scherzo und Presto Passionato (Nr. 42 und 43 der nachgelassenen Werke). Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 15 Ngr. und 1 Thlr.

— Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 142. Derselbe Verlag. 2½ Ngr. (Schluss.)

Die vier Gesänge Op. 142 sind, wie uns freundlich mitgetheilt wird, ebenfalls erst nach des Meisters Tode der Verlagshandlung übergeben worden; es ist ungewiss, ob er sie zum Druck bestimmt hatte oder nicht. Die eigenthümlichen Vorzüge der Schumann'schen Liedcomposition liegen in den vielen Werken dieser Gattung so reichlich und einleuchtend vor, dass man nicht erwarten wird, hier wesentlich neue Saiten angeschlagen zu sehen; von der sichern und bewussten Meisterschaft in Textauffassung und musikalischer Gestaltung legen sie in jedem Takt neues Zeugnis ab. Wir wissen ja alle, mit wie wunderbarem künstlerischen Takt Schumann dem Text als einem Ganzen sich nähert, nicht das einzelne Wort einseitig verfolgt, sondern aus dem innern Kern des Gedichts eine Grundstimmung auffasst und dieser in den Motiven des Gesangs und der Begleitung einen einheitlichen musikalischen Ausdruck giebt, innerhalb dessen ihm zum Ausdruck des Einzelnen immer noch freier Spielraum bleibt. So prägt sich auch hier in jedem Lied eine bestimmte Grundstimmung aus, innerhalb deren sich die melodische Gestaltung in einfachen edlen Formen bewegt, ohne dass wir gerade Züge finden, die uns nicht auch sonst schon bei Schumann entgegengetreten wären. Das erste Lied, »Tröst im Gesange von Kerner, drückt in bestimmten, fast marscharligen Wendungen, denen aber doch etwas unbeschreiblich Ruhiges und Milde beigemischt ist, eine feste, in sich befriedigte und dadurch zugleich milde, hingebende, zuwollen froh sich erhebende Stimmung aus. In dem folgenden Lied, »Leb' deine Wang' an meine Wang' von Heine, ist der Ton der Leidenschaft und des ruhlosen Drängens wohl getroffen; doch fehlt es demselben an Melodie mehr als vielen andern. Das dritte, »Mädchenwermuth von unbekanntem Dichters, bringt den Ton wehmüthiger Klage in hübscher Declamation (E-moll $\frac{3}{4}$) zu treffendem Ausdruck. An Tiefe und Originalität übertrifft unstrittig das vierte (»Mein Wagen rollt langsam von Heine, B-dur $\frac{3}{4}$) die früheren; es ist dem Componisten recht aus der Seele. Die Begleitung deutet langsames, unsicheres Fahren mit leiser Malerei an; die Melodie nimmt zuerst eine trübe Wendung nach unten, die sich nur wenig hebt; überraschend hält die Bewegung bei den Worten sich sitze und sinnes auf

einmal inne, und das sinnende Zurückdenken wird aufs anschaulichste veranschlicht; der Componist hat hier in genialer Weise dem Gedicht einen Reiz verliehen, von dem sich der Dichter nichts träumen liess. Erstes Thema (nun in Des) und Gegensatz (in A) treten noch einmal auf; mit den letzten Worten »huschen vorbei« schliesst der Gesang auf der Dominante, und es folgt noch ein Nachspiel von einer ganzen Seite, worin die erste Bewegung aus der Höhe allmählig hinstreift, noch einmal mit dem Gegensatz wechselt und nach längerem Verlauf schliesst. Man wird vom strengen Gesichtspunkt gegen diese längern Nachspiele gerechte Bedenken hegen dürfen, da sie aus der Gattung herausreten und die Wirkung des Liedes als eines solchen aufheben. Doch werden wir die Lieder dieses Hefts wohl alle als solche betrachten dürfen, die einer Gelegenheit, dem Wunsch einer persönlichen Huldigung ihre Eutestung verdanken und vielleicht zunächst für die Oeffentlichkeit nicht bestimmt waren; und sollen wir uns nicht freuen, dass alle derselben doch nicht entzogen sind? Schumann's Individualität ist in jedem Stück, in jeder Note ganz und voll erkennbar, und wir lieben ihn auch da, wo wir Bedenken äussern.

Wir erwähnen noch, dass die Lieder im Ganzen für eine tiefere Stimme berechnet sind.

Ein französisches Urtheil über Gounod und seine neue Oper Romeo und Julie.

F. H. In der »Revue des deux mondes« vom 15. Mai findet sich ein Aufsatz aus der Feder des bekannten französischen Publicisten Henri Blaze de Bury unter der Ueberschrift »Shakespeare et ses musiciens«, der wegen seines klaren und treffenden Urtheils oder vielmehr, mau darf wohl sagen der Verrücktheit der modernen Pariser Text- und Musikfabrication, gerade in deutschen Musikkreisen wohl der besondern Aufmerksamkeit werth ist. Henri Blaze de Bury, der selbst in Deutschland gelebt und zu manchen der poetischen und musikalischen Grösse unserer romantischen Periode, wir nennen z. B. Carl Maria von Weber, in persönlichen und literarischen Beziehungen gestanden hat, ist schon seit längerer Zeit durch mancherlei schriftstellerische Arbeiten für die Hebung der gründlicheren besseren, das heisst deutschen musikalischen Richtung unter seinen Landsleuten thätig. Von solchen ersten Gesichtspunkten geht denn auch der oben bezeichnete Aufsatz aus, auf dessen Inhalt wir jetzt etwas näher eingehen wollen.

Im ersten Theil behandelt der Verfasser die Frage, ob in den Shakespeare'schen Dramen überhaupt ein musikalischer Gehalt zu finden sei. Für die Bejahung dieser Frage führt er Mendelssohn's Musik zum Sommerschachtmuss und mit Vorbehalt Rossini's Othello, sowie Berlioz' symphonische Dichtung »Romeo und Julie« an, welcher letzteren er nur für unsern Geschmack eine viel zu hervorragende Stellung, besonders was die dramatische Ausdrucksfähigkeit und Wiedergabe Shakespeare'schen Geistes angeht, einräumt. Auch Beethoven scheint er heranziehen zu wollen, obgleich dessen Coriolan-Ouverture bekanntlich nicht zu Shakespeare's Coriolan, sondern zu dem gleichnamigen Stück Collin's geschrieben ist. Hier hätten nun noch, besonders wenn der Titel Shakespeare et ses musiciens gerechtfertigt erscheinen sollte, eine Anzahl nicht zu verachtender Werke erwähnt werden müssen. Wir nennen unter andern Nicolai's »Lustige Weiber von Windsor«, Taubert's Sturm-musik, Gade's Hamlet- und Schumann's César-Ouverture, sowie endlich auch Schubert mit seinem unvergleichlichen »Iorch, hoch die Lerche aus Cymbeline als Shakespeare-Componist nicht zu vergessen war. — Es folgen vortreffliche und nicht genug zu beherzigende Bemerkungen über die nichtwürdige

Frivolität, mit der französische Librettisten gegenwärtig die Werke ausländischer, besonders deutscher Dichter auf erbarungsloseste Weise entstellt und jedes poetischen Idealen Gehalts beraubt, auf die Bühne bringen. Blaise de Bury weist nach, wie die *opéra stérilité et impuissances* der gegenwärtigen Textmacher selbst gegen die, wenn auch nicht poetisch tiefen, doch wenigstens geschickt und effectvoll gemachten Scribenten Opernbücher weit zurücksteht. Natürlich trifft der Vorwurf die Musiker, die sich zur Composition solcher Libretti hergeben, nicht minder. In einer Zeit, wo auf den Pariser Brethern Don Carlos und Posa unter Verdi'schem Trompetengeschmetze ihre menschenbeglückende Idee in Gestalt von Arien und Cavatinen zur Geltung bringen, wo Mignon als glückliche Gattin ihres geliebten Meister froh wird, und besonders einem Componisten gegenüber, der unser Götchen zur Pariser Grisette gemacht, der unsern Bech zu selten sentimentalen Meditations gemisbraucht hat und sich jetzt auch, ich darf wohl sagen an unserm Shakespeare vergreift, sind solche Worte aus dem Munde eines denkenden Franzosen wahrhaft wohlthuend. Im zweiten Theil seines Aufsatzes wendet sich Blaise de Bury im Speciellen zu Gounod und seinem neuesten Werk und bemerkt zunächst sehr richtig, wie ein Componist heutzutage einem jeden, besonders aber einem Shakespeare'schen Text ganz anders gegenüberstehen müsse, als zur Zeit, wo Bellini denselben Stoff in Musik setzte. Am melodischer Reichhaltigkeit übertrifft Bellini Gounod unzweifelhaft bedeutend, ohne dass nach der Seite musikalisch-dramatischer Vertiefung bei letztem ein bedeutender Fortschritt zu bemerken wäre. Als Rossini, führt der Verfasser fort, seinen Othello componirte, verstand er von dem literarischen Werth eines Shakespeare'schen Dramas vielleicht noch bedeutend weniger als Gounod, aber dennoch erfasste er durch Inspiration, gleichsam von dem elektrischen Funken des Genius beührt, wenigstens an einigen Stellen die ganze Tiefe des dramatischen Moments. Anders bei Gounod. Ihm kommt es nur darauf an, ein paar effectvolle Situationen durch effectmachende Musikstücke entsprechend zu illustriren, durch hübsche Märsche, oft sogar Tanzweisen, geistreich instrumentirte Zwischenspiele und ähnliche Kunststücke musikalischer Ornamentik sein Publicum angenehm zu unterhalten und anzuregen. Vollständiges Fehlen alles dramatischen Lebens, aller Wahrheit des Colorits, aller Originalität in Zeichnung der Charaktere, dagegen ein unerhörter Luxus an Nebendingen, tausend mehr oder weniger parassitenhafter Pflanzgen, das sind die charakteristischen Merkmale aller Gounod'schen Opernmusik. Wie hülflos ein Componist mit solchen Mitteln einem Shakespeare gegenübersteht, liegt klar am Tag. Ein Zwerg in der Rüstung des Riesen oder um mich eines Gleichnisses aus der verwandten Malerkunst zu bedienen, ein Gihlandjago, dem die Aufgabe geworden, einen Gedanken Michel Angelo's auszuführen. Auf die weitere Mittheilung, wie Gounod und seine Librettisten die Situationen und einzelnen Charaktere des Originals behandelt, bezüglich missa handelt haben (um nur ein Beispiel anzuführen, so bleibt die musikalisch vorzüglich zu behandelnde Strassencompagnie fort und die Sache beginnt à la Traviata gleich mit dem Ball), wollen wir für jetzt nicht eingehen; das deutsche Publicum wird sich nur zu bald durch den Augenschein überzeugen können. Wir müssten die deutschen Operndirectionen schlecht kennen, wenn nicht bald ein edler Weltreist unter ihnen entbrennen sollte, zuerst das neue Stückgut mit möglichstem Frachtsaufwand in Scene gehen zu lassen. Gounod hat jedenfalls wiederum das Seine gethan, durch einige sogenannte »schöne Melodien«, mit denen er übrigen the augenscheinlichsten Einflüsse des »Münchener Propheten« in seltenem Eklekticismus zu verbinden weiß, der »Menge zu behagen«, und höhere Ziele liegen natürlich nicht

in seinem und der Mehrzahl der Herren Theaterintendanten Gesichtskreise.

Berichte.

Oldenburg. S. Der früheren Mittheilung folgen wir hiermit die Fortsetzung unserer Concertberichte hinzu. Das dritte Abonnemann-Concert der grossherzoglich Hofcapelle, am 8. Jan., brachte folgendes Programm: Overture zur Oper »Leonore« (Nr. 8) von Beethoven; Violinconcert von Mendelssohn, gesungen von Hrn. Bargaer, furs. Lippscher Capellmeister; Zwischenspect zum Drama »Rosamunde« von Fr. Schubert; Teufelssonate (Le trille du diable) für Violin von Tartini, vorgelesen von Hrn. Bargaer; Trauerspiel-Overture von W. Bargaer; Symphonie in A-moll von Mendelssohn. — Im vierten Concert, am 8. Febr., wurde vorgeführt: Overture »Mossessille und glückliche Fabrik von Mendelssohn; Wäldliche Cantate von Marcello, mit viel Beifall gesungen von Frau Amalia Juchschin; Fariantanz und Reigen seliger Geister aus »Orpheus von Gluck; Arie aus »Titus« von Mozart (Frau Joachim); Overture zur Oper »Der Berggeist« von L. Spohr; Schottische Lieder mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncell von Beethoven (Frau Joachim); Symphonie eroica von Beethoven. — Im fünften Concert hörten wir: Overture zu »Egmont« von Beethoven; Concert-Arie von Mendelssohn, gesungen von Frau Franziska Rubsam-Veith; Kanonze und Variationen aus der Serenade für Blasinstrumente (B-dur) von Mozart; Arie von Venzano (Frau Rubsam-Veith); Lieder von Fr. Schubert und Heibel; Zwarte Suite für Orchester von F. Laeher. — Das sechste Concert brachte: Overture zur Oper »Amoris« von Abt Vogler; Concert für zwei Violinen und Violoncell im Händel (die Herren Engel L. u. H. und Eber); Symphonie (C-dur) von Fr. Schubert; Overture zu »Figaro« von Mozart; ausserdem trat Herr Marchesi aus Cöln mit grossem Beifall auf. — Aus diesen gewöhnlichen sechs Abonnemann-Concerten gab die Capelle noch zwei Symphonie-Concerte in einem andern Local, worin die Symphonien: Haydn (Es-dur Nr. 1), Schumann (D-moll Nr. 4), Mozart (D-dur), Beethoven (C-moll); die Overture »Beethoven (Coriolanus), Weber (Oberon), L. Mendelssohn (Odram), R. Schumann (Mantred) zum Vortrag kamen; für das dritte Symphonie-Concert waren bestimmt die D-dur-Symphonie (Nr. 4) von Haydn, die zweite Serenade von Brahms, die Tannhäuser-Overture von Wagner und ein Flöten-Concert von Müller I. (dieigem Orchestermitglied).

In der dritten Quartettsoiree der Herren Engel I. u. H., Eber, Schmidt und Dietrich (Pianoforte) kam zum Vortrage Quartett (E-moll Op. 59 Nr. 8) von Beethoven; Sonate (C-dur für Pianoforte und Violoncell von A. Dietrich (Mensurpic); Quartett (G-dur Op. 76 Nr. 4) von Haydn. — Die vierte Soiree brachte: Trio (Nr. 3 C-moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell von Mendelssohn; Quartett (Nr. 6 C-dur) von Mozart; Suite (Op. 17) für Fiesoforte und Violine von Bargaer; Quartett von Schumann (A-dur Op. 41 Nr. 2). — In der fünften Soiree hörten wir: Quintett (F-moll Op. 84) für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell von Brahms; Grosses Quartett (D-moll, Oeuvre posthume) von Fr. Schubert.

Der Singverein führte am 4. Febr. neben kleineren Sachen auf: Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt«, am 19. März die Schöpfung von Haydn; im folgenden Concert sollte das »Necium« für Mignon von Schumann und das »Loreley-Fingel« von Mendelssohn zur Aufstellung gebracht werden. (Da dieser Bericht etwas verspätet zum Abdruck kommt, so sind wir nicht ganz sicher, ob jene Absichten realisirt worden sind. D. Red.)

Überblicken wir die Programme, so stellt sich die erfreuliche Thatsache heraus, dass nur gediegen und würdige Compositionen zur Darstellung gebracht sind, dass sowohl die ältere Zeit als die neueste Berücksichtigung gefunden hat, wobei natürlich die classischen Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann in den Vordergrund treten mussten. Aus der sehr vortheilhaft bekannten Persönlichkeit des Hrn. Hofcapellmeisters A. Dietrich lässt sich auch auswärts der Schluss ziehen, dass die Aufführungen selbst vollendet waren, ja vollendetes sie früher, da können die Dirigenten sowohl, als die Capelle mit der Uebung gewachsen sind, beide aber sich so genau kennen gelernt haben, dass sie sich ungenügend und leicht und freudig entgegenkommen. Dasselbe lässt sich vom Quartett rühmen, dessen Kräfte, wo es erforderlich, sich gegenseitig unterordnen, um ein vollendetes Ensemble zu erzielen. Dem Singverein gebührt der Ruhm einer ernsten Singschule, die sich der höchsten Kunstleistung entgegenzusehen fähig, da können, wenn die musikalische Vorbereitung des weiblichen Personals als eine bessere, gründlichere sich gestaltet.

Unter den fremden aufretenden Künstlern erfreuten sich Frau Joachim und Herr Marchesi des allgemeinen Beifalles, während

Hr. Barthaer und Frau Rübsen - Veit's diejenige Achtung und Beachtung fanden, welche dem strebenden Talente gebührt. Bei der Aufführung der „Schloßglocke“ lernten wir einen Bassisten, Herrn Opernsänger Janßen aus Detmold kennen, dem kräftige, ziemlich geschulte Stimme und dramatischer Vortrag nicht auszusprechen ist, zugleich erfreute uns wieder der göckner'sche Singsänger und der herzogwinde'sche libellist Herr Fr. Bauer von hiesigen Theater vor wenig Ansprach, obgleich ihre Stimme nicht übel ist. Herr Kammermusiker Ebert hier selbst trug eine neue Composition „Stücke für Violoncelli und Pianoforte“ (erschienen bei J. Rieter-Biedermann vor, die allgemeine Beachtung findet, namentlich in Saisonkonzerten, während die eben erwähnte Sonate für Pianoforte und Violoncelli von A. Dietrich den höhern Kunstkreisen eine willkommenen Gabe sein möchte.

Coblenz. — I. Indem ich meinen Bericht vom 6. März über die öffentlichen Musikaufführungen während dieses Winters vervollständige, verzeichne ich zuletzt die Werke unserer Classiker, die uns im 9. bis 10. Concert des Musik-Institut's geboten worden sind. Ich nenne sie solche: Glück's Overtüre zu „Iphigenie in Aulis“, Mozart's Symphonie in G-moll, Beethoven's Overtüre zu „Fidelio“, die Symphonien in C-dur, die Eroica und Pastorale und die Messen in C-dur, die Overtüren zu den „Abencerragen“ von Cherubini, zur „Vestalin“ von Spontini und zu „Oberon“ von Weber, dessen „Concertstück“ aus durch Herrn Kugler's freundliche Mitwirkung zu Gebor kam. Gern schlossen wir zu dieses classische Programm die Symphonie in A-dur von Mendelssohn und die schwache Rolle und einige in D-moll von Schumann. — Bei einigen dieser Orchesterwerke bekundete sich ein merkwürdiger Fortschritt der Ausführung, ein warmer Eifer, den musikalischen Gedanken innerlich zu erfassen und so klarer Anschauung zu bringen. Herrn Bruch's hebelebender Einfluss liess sich da und dort in vortheilhafter Weise bemerken; aber wir würden die Früchte gewissenhafter Beurtheilung vermissen, wenn wir nicht auch gestehen wollten, dass wir wieder zu andern Zeiten und an andern Werken, die eines eingehenden Studiums ebenso würdig gewesen wären, Spuren der Flüchtigkeit und Überbürdung sahen, die nicht hlos bei uns den Eindruck des wirklich schon arrangirten Bessern würdig vermissen, sondern auch bei den hiesigen Abonnenten des Instituts eine unliebsame Vergleichung mit früheren Zeiten herausfordern, wo die Abende des Musik-Instituts eine würdigere und solidere Art zeigten.

Die einzigen grössere Charproductionen war der Aufführung der Beethoven'schen Messe gewidmet, für deren Wahl wir dankbar sein müssen; denn es galt, um den Genius eines grossen Meisters ganz würdigen zu können, kam etwas Beliebiges, als die Betrachtung solcher Werke, wo die schaffende Phantasie sich anfangs durch historisch berechtigten, zwingende Formen beschränkt sieht, dann aber, nach heiligem Ringen, die starre Hülle durchbricht, um in eigenem, ungeborgten Glanze zu strahlen. — Leider schrumpft unser Singchor täglich mehr zusammen, und die Ausführung ähnlicher Werke wird, wenn sich nicht in baldigerem Entgegenkommen Sänger und Dirigent wieder zusammenfinden sollten, kaum mehr gewagt werden dürfen. Herr M. Bruch, der, wie Ihnen bekannt, seine hiesige Stelle niedergelegt hat, um in fürstlich Sonderhausen'sche Dienste zu treten, ist zwar seit langer Zeit Ehrwürdigkeit eines hiesigen Mannschers, der ihm bei seinem Abschiede eines noch eine stehende Ovation dargebracht hat; aber es ist bezeichnend für die Schicksale musikalischen Wirkens in milder grossen Städten, dass Herrn Bruch's Compositionen, von denen sich ein guter Theil dem Männergesang zugewendet hat, uns nur in beschränktem Masse bekannt geworden sind, während man sie ausser Coblenz überall hören konnte. Wir wollen uns über solche ein persönliches Urtheil nicht aussprechen, die Sache selbst aber nicht hlos hier, sondern überall klar ist, wo man hat erfahren müssen, dass neben der Musik noch so vieles Andere spielt, was weder Musik noch Kunst ist. So kommt es, dass ich als Novität von Max Bruch diesmal nur „Schöne Eltern“ erwähnen kann, das nach einer Geliebten's Beilide mit Benutzung des schottischen Marsches „The Campbells are coming“ für Orchester und gemischten Chor mit Sopran- und Bariton solo sehr effectvoll composit ist. Bei diesem apostrophischen, das das Musik-Institut an den Schöpfungen seines Dirigenten nehmen konnte, können wir wohl begreifen, dass Herr Bruch sich hier nicht ganz befriedigt fühlt hat, und doch glauben wir, dass sich selten eine musikalischer und dankbarer Stellung für einen jungen Dirigenten finden wird, der einen wesentlichen Theil seiner Aufgabe im regen und anregenden Verkehr mit den unter ihm wirkenden Musikern und in der Hebung des musikalischen Geschmacks und Sinns haben mag. Freilich wird eben hier diese Seite besonders betont; aber wenn wir zu dieser Stelle, angesichts einer neuen Concurrentin um die Dirigenten-

stelle im Musik-Institut, dieselbe Forderung stellen, so mögen wir auch nicht unerwähnt lassen, dass ein Bewerber, dem eine derartige Wirksamkeit nicht als kleinliche Nebenmasse erscheint, in dem allseitig musikalisch angelegten Leben in hiesiger Stadt einen dankenswerthen Gegenlohn finden wird. Eiusm solchen möchten wir auch die Bitte an's Herz legen, sein Programm weiter auszuweiten; denn wir können auch diesmal von Haydn keine Nummer anführen, an Bach und Händel ist gar nicht gedacht worden. Wir wollen aber doch, wie es überall geschieht, an historische Kunstwerke, die mit den vergänglichsten Neigungen und Wandlungen der Gegenwart in keiner Berührung stehen und über die längst Spruch und Urtheil frei geworden ist, unser Massesall nehmen für das, was spätere Zeiten hervorgebracht haben.

Neuigkeiten waren uns noch ein *Solo Regime* für Frauenstimmen mit Sopran solo von Gernsheim, das wir ohne Eindruck und Erwärmung angehört haben, und „Das Mädchen von Colew von Hainthaler“, ein wirklames Stück, das aber im Colorit grösser ist als im Gedanken. Schubert's Lazarus, der jetzt da und dort seine Aufferstehung feiert, ist uns durch einen „Schlusschor“ vorgeführt worden, der, obgleich schön und warm gefühlt, doch nicht bedeutend genannt werden kann.

Als Gäste besuchten uns Herr Ruff aus Köln, über dessen schöne lyrische Stimme schon berichtet worden ist, ferner die Damen Wiczick, Schumann's und Mathias und Herr Marchesi aus Köln.

Ueber die Saiten für Kammermusik, die die Herren v. Königswald, Jappa, Derckum, Schmitz aus Köln unter Mitwirkung der Herren Bruch und Kugler hier veranstaltet haben, beziehe ich mich auf meinen früheren Bericht. Ihr drittes und viertes Concert brachte uns: Beethoven Op. 48 Nr. 8, Schubert Op. 161, Mozart Quintett in G-moll, Schubert Quartett in A-moll, Mendelssohn Trio in D-moll, Beethoven Quartett in C-moll Op. 141. Herrn v. Königswald und Herrn Schmitz gehört in alle Productionen ein ausgezeichnetes Lob.

Feuilleton.

Miscell.

Briefe Mozart's.

(I.)

a.)

Werthebeste und liebste Mademoiselle Schwägerin!

Mein lieber Mann hat Ihren Brief richtig erhalten, und es freute so wohl ihn als mich, dass Sie sich so sehr um zu sehen wünschen. Nur verdross ihn Ihr Argwohn, dass wir nicht gleiche Sehnsucht haben möchten; und in der That, es schmerzte mich selbst! um Ihnen aber zu zeigen dass wir wieder ganz gut sind, so bekennen wir Ihnen, dass wir immer gesund waren mit Monat August eintrifften; und folglich nur eine kleine Ueberraschung im Kopf hatten, welche uns nicht mehr äussere, aber doch wenigstens unsere lieben besten Vattern zu Theil werden kann, wenn Sie — schweigen können, um welches wir Ihnen sehr bitten: denn nur unter dieser Bedingungsaue entdecken wir Ihnen die Wahrheit. genug: Sie haben uns unser Geheimnis durch Ihren schlimmen Brief heraus gepresst; und wir sind nun schon zufrieden, wenn wir nur unsere lieben Vattern eine unermüdete Freude machen können! — folglich bitte um Verschwägungsbitt. Bis Ersten August habe also das Glück und Vergnügen Sie zu umarmen und bis dahin verleihe ich mit aller Hochachtung

Ihre liebste Schwägerin

Ihre aufsehende Schwägerin
Maria Constanza Mozart.

Wien den 19^{ten} July 1783.

b.)

Liebste Mademoiselle Mersching! **)

Es hat mich sehr gefreut, dass Sie sich meiner erinnern, und sich bemühen wollten zu mich zu schreiben — glauben Sie sicher dass ich mich so sehr nach Salzburg freue, um dass Glück und Vergnügen zu haben meinen lieben Schwiegerpapa und liebe Schwägerin persönlich können zu lernen, und ihnen meine Hochachtung zu bezeugen, als Sie sich immer freuen konnten, wenn Sie Gelegenheit haben Ihre werthen Eltern wider zu sehen — und dann meine liebe Madam Margarete zu umarmen! — weibe ich schon in Mannheim und München als ein sehr geschicktes Frauenzimmer gekannt

*) Das Original dieser drei Briefe, die auf einem halben Bogen hintereinander geschrieben sind, ist im Besitz von L. Köchel in Wien. Mit Constanze von Mannheim und München hat bekannt und damals bei Leop. Mozart zu ihrer musikalischen Ausbildung im Hause.

habe, und aus seit dieser Zeit Gelegenheit gehabt hat sich immer mehr zu vervollkommen, — welches Vergnügen werde ich nicht haben Sie wieder zu sehen, zu küssen, und Ihre Talente zu bewundern? — den 4^{ten} August werde ich, wenn Gott will, es können! — ich empfehle Ihnen unterdessen das schönste Stillbleiben und bin Ihre ergebenste Dienerin und Freundin

Wien den 19 July 1783.

Maria Constanza Mozart.

c.

Beste Mad.^{me} Marchand

und Liebste Schwester!

Glauben Sie, und glaube Da kein Wort von allem was meine Frau da drüben gekritzelt hat. — Wie können wir am ersten August in Salzburg seyn, wenn wir den 16^{ten} hier sind? — Darf ich aber nicht notwendig den 16^{ten} hier seyn, so sind wir auch gewis den 1^{ten} August bey Euch. — Ich gratulire Dir dann Persönlich zu Deinem Namensfest! auch in der octava kann ich Dir gratulieren. — Liebe indessen wohl! — und auch Sie, beste Mad.^{me}, lieben Sie wohl; ich hoffe Sie bald Singen und Klavierspielen zu hören. — Wir müssen das Namensfest mit einer *Musique celestique*. — leben Sie beyde wohl, — Ich kusse Dich Liebste Schwester vom Herzen, und bin Ewig

Dein aufrichtiger Bruder

W. A. Mozart m. p.

A

Mademoiselle

Mademoiselle Marie Anne de Mozart

à

Salzburg.

S.

Vienne le 18 May 1784.

Mon très cher Père!

Ich habe heute dem Postwagen die Sinfonie, so ich in Lins dem alten graf Thun gemacht habe, sammt 4 Concerten mitgegeben; — wegen der Sinfonie bin ich nicht heuchlich, allein die 4 Concerte bilia ich (bey sich im Hause abschreiben zu lassen) denn es ist kein Kopist in Salzburg so wenig zu trauen, als in Wien; — ich will ganz zuverlässig, dass Hofmeister des Haydn *Musique* doppelt copirt — ich habe seine neuesten 3 Sinfonen wirklich. — Da nun diese neue *Concertes*; die *ez B* und *D* niemand als ich — die *ez Eb* und *G* niemand als ich und Fr. v. Ployer (für welche sie geschrieben worden) besitzt, so können sie nicht anders als durch solchen Beitrag zu andere Hände kommen; — ich selbst lasse alles in meinem Zimmer und in meiner Gegenwart abschreiben; — dem Meist habe ich die *Musique* (nach genauer Überlegung) nicht anvertrauen wollen; — ferners glauhte ich und glauhe noch, dass Sie wenig gebrauch davon werden machen können, indem sie auf das *Concert ez Eb* (welches in *quattro* ohne *Bassinstrumente* gemacht werden kann) die übrigen 3 ganz mit *Bassinstrumenten obligirt* sind, und Sie selten dergleichen *Musique* machen. — Übrigens weis ich nicht was Sie sich dachon und nicht schreiben wollen; und um alles Unangenehme zu vermeiden, schicke ich Ihnen hiemit alles Neue was ich gemacht habe.

Nichts Neues weis ich Ihnen nicht zu schreiben, ausser dass der Kayser heute auch Post abreisen wollte, durch ein Rothlauf am Auge sehr daran verhindert wurde. — Wir sind beyde gut loh und Dank gesund, und wünschen dass es bey Ihnen auch allen sey möcht; wir küssen Ihnen festlich die Hände und umarmen unsere liebe Schwester von Herzen und sind ewig dro

gehorhame Kinder

W. et C. Mozart m. p.

Bitte an Hrn. Meuzl meine Empfehlung — er kennt alle 4 *Concerte* sehr gut.

Kurze Nachrichten.

In Minden (Hannover) brachten die Concerte des Musik-Vereins (Musikdirector Drobisch) in der abgelaufenen Saison von grossern Werken folgende: Erica von Beethoven, Frühlingsabschied von Gade, Nocturno aus dem Sommerchamstram von Mendelssohn, so weit um sie von Hiller, Eurythmie-Ouverture von Weber, Clavier-Quintett von Schumann, Chöre aus Indes Marcobaus von Handel, Gesang-Quartette von Hauptmann, Die Birken und die Erlen von Bruch, C-moll-Claviertrio von Beethoven, Chöre aus Preciosa von Weber, Es-dr-Symphonie von Mozart, Coriolan-Ouverture von Beethoven, zweiter Act aus Orpheus von Glück, Acte Symphonie von Beethoven, Athalia von Handel. Ausserdem Ariens u. dgl. von Mozart, Haydn, Meyerbeer, Wagner, Spohr, Rossini, Mendelssohn, Lieder von Eckert, von Schumann, Chöre von Gumbert; Clavierstücke von Hiller, Mendelssohn, Drobisch, Schubert, Ch. Mayer.

Die «Singscadenimie» in Coburg gab kürzlich ein Concert in der St. Moritzkirche, wobei der St. Palm von Spath, eine All-Arie aus «Elias» von Mendelssohn (Fr. Wille, Schularth des Gesang-Conservatoriums), der erste Satz aus der F-moll-Orgel-Sonate von Mendelssohn (Herr Spitzel), eine Motette von Hauptmann, eine Bass-Arie aus dem «Messias» von Handel (Herr Vaupe) und der 43. Psalm von Mendelssohn ausgeführt wurden.

Der «Verein für classische Kirchenmusik» in Stuttgart veranstaltete am 25. Juni eine Aufführung in der Sülfkirche, wobei (wahrscheinlich zum ersten Mal) Schumann's Requiem (aus dem Nachlass) und Mendelssohn's Lobgesang zur Ausführung kamen.

Amerikanische Künstler-Unterstützung. Wir erfahren soeben, dass ein in Boston lebender Musiker auf die Nachricht von R. Franz' bedenklicher Situation zum Vortheil desselben ein Concert veranstaltet und als Ertrag desselben Zweitausend Thaler eingekassirt hat!

Wieder einmal hat die Direction des Wiener Conservatoriums die Classe für musikalische Composition aufzuheben sich veranlasst gefühlt. Diesmal ist Herr Hoftheater-Capellmeister O. Dessoff der Unglückliche, dem es nicht gelingen sollte, eine allen Theilen zugehende Compositionscasse fest zu begründen.

Nach einer Notiz des «Dresdner Journals» batte sich Herr Jul. Stockhausen der Ullmann-Pattl-Unternehmung zu einer Concerttour in Dresden und Umgegend angeschlossen. Wir mögen vor der Hand nicht daran glauben.

Herr H. Ehrlich in Berlin will entdeckt haben, dass wenigstens einer von den Brüdern Beethoven, ein Bellini, deren Authentizität vielfach bestritten wurde, wirklich ist. Vergl. «Neue Berliner Musikzeitung» Nr. 25.

Von J. C. Loba's Compositionstheorie ist bei Breitkopf u. Härtel soeben der vierle und letzte Band, die Composition der Oper behandelt, erschienen.

Die Niederrheinische Musikzeitung, welche von dem verstorbenen Professor Bischoff begründet und bis zu dessen Tode von ihm fortgeführt war, hat mit dem abgelaufenen Semester Aufnahme in der Rheinischen Musikzeitung genommen und wird mit folgenden Worten von den Lesern des Blattes Abschied: Die Niederrheinische Musikzeitung wird mit dem 30. Junl d.J., dem Schlusse des I. Semesters 1867, aufhören zu erscheinen. Als die unzertheilte Verlagsabhandlung, im Vereine mit dem vereinigten Gründer dieses Blattes, das Unternehmen begann, um dem besonders im Rheinland und in dessen Metropoli lebenskräftig erwachenden Klängen und Wirken aus dem Gebiete der theoretischen und praktischen Musik einen Mittelpunkt zu schaffen, da durfte sie sich allerdings der Hoffnung hingeben, dass dieses Organ auch in Nähe und Ferne diejenige Unterstützung und Verbreitung finden würde, die zu seinem Bestehen auf die Dauer unerlässlich war. Herausgeber wie Verleger haben sich leider in ihren Erwartungen getäuscht sehen müssen. — Ersterer fand zwar manchen gütigenen Mitarbeiter und Correspondenten in der Ferne; aber eine thätige Betheiligung und Mitwirkung der reichlich vorhandenen Kräfte in grosser Nähe war, seltsame Ausnahmen ungerichtet, nicht zu erlangen. Die Verlagsabhandlung machte ihrerseits, bei den beträchtlichen pecuniären Opfern, die Erfahrung, dass eine solche Zeitschrift, selbst unter der Redaction einer so eminenten Capitalist, als welche doch der verstorbenen Herausgeber in weitesten Kreisen anerkannt wurde, nicht unbedingten den Bedürfnissen der Musikfreunde und Künstler — auch nicht im Rheinland — zu gehören scheine. Der meistens in entfernteren Gegenden erzielte Absatz war alljährlich ein so geringer, dass der Ertrag nicht zur Hälfte die Kosten deckte. Es mag der Verlagsabhandlung daher nicht verargt werden, wenn sie vorzieht, dieser nicht gerade ertzlichen Wahrnehmung sich nicht ferner auszusetzen. Indem die Unzertheilte somit von den Freunden und Abonnenten dieses Blattes Abschied nimmt, glaubt sie doch die Überzeugung hegen zu dürfen, dass ein günstige funfzehnjähriges Bestehen desselben nicht ohne beneidliche Einfluss auf Entwicklung und Hebung ideeller Bestrebungen im Gebiete der Tonkunst geblieben ist, und dass das Erlöschen desselben wohl auch nicht überall mit Gleichgültigkeit aufgenommen werden wird. Köln, im Junl 1867. M. Demont-Schuberg'sche Buchhandlung.

Leipzig, Am 29. Junl hat sich die sehr begabte Sangerin Fr. Blazek als Leonore im Fidelio vom Leipziger Stadttheater verabschiedet. Das sehr beliebte Mitglied unserer Bühne wurde durch seltsame Ovationen ausgezeichnet.

Herr von Bernuth hat uns bereits verlassen, um über Schwerin sich nach Ham burg, dem neuen Ort seiner Thätigkeit, zu begeben. Singscadenimie und Dilectanten-Orchester-Verein lassen ihren Director nicht scheiden, ohne ihm sein Dankerkent durch kostbare Uebcneke und sonstige Zeichen der Abhängigkeit zu erkennen zu geben.

ANZEIGER.

[111] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Album für Orgelspieler.

Festgabe

für Herrn **Johann Gottlob Cöpfer**,

Professor der Musik am Grossherzogl. Sächs. Schullehrer-Seminar zu Weimar und Organist an der Haupt- und Stadt-Kirche daselbst,

zu seinem 50-jährigen Amts-Jubiläum,

am 4. Juni 1867,

unter Redaction von **A. W. Gottschalg** und **C. Müller-Hartung**.

Preis 6 Thaler.

Inhalt:

Volckmar, Dr. W., Sechzehn kleine, leichte Orgelstücke.
Davin, K., Vier kleine, leichte Orgelstücke.
Zimmermann, G., Kleines Präludium.
Sulze, B., Drei kleine Präludien.
Gottschalg, A. W., Zwei kleine Präludien.
Baumann, H., Drei kleine Präludien.
Wedemann, W., Zwei kleine Präludien.
Gleits, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium.
 — Andante für Orgel oder Harmonium.
Brosig, M., Präludium.
Eisler, H., Postludium.
Reichardt, B., Postludium.
Gerlach, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, da frommer Gott.
Schaab, R., Präludium zu dem Chorale: Soll' ich meinen Gott nicht singen?
Fügel, G., Zwei Choral-Präludien.
Richter, E. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erde.
Riedel, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude.
Markull, F. W., Zwei Trios.
Volckmar, Dr. F. W., Zwei Trios.
Falst, Dr. Im., Canonisches Trio.
Stade, H. B., Adagio.
Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge.
Sattler, H., Introduction und Fuge.
Lobe, J. Chr., Vierstimmige Fuge.
Tod, E. A., Introduction und Fuge über: Benedicamus Domino.
Merkel, G., Introduction und Doppel-Fuge.
Thomas, G. A., Concert-Fuge.
Ratz, J., Introduction und Fuge.

[111]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Hiller, Operette ohne Text für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 106. Preis 4 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polteraria. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publicums erworben, wird hierdurch den Liebhabern verheiratheter Claviermusik auf's neue warm empfohlen. Jede Buch- und Musikalienhandlung ist in den Stand gesetzt, dasselbe zur Ansicht vorzutragen.

Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge.
Liszt, Dr. Franz, Adagio.
Steinhilber, C., Festphantasie über den Choral: Wie lieblich ist's Herr, die Stätte.
Teichroth, H. J., Festphantasie.
Helfer, A., Concert-Phantasie mit Choralbegleitung von 4 Personen.
Hernag, Dr. J. G., Phantasie und Fuge.
Volckmar, Dr. W., Sonete.
Löffler, J. H., Phantasie, Gebet und Fuge zu vier Händen.
Schneider, Jul., Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch.
Moscheles, I., Melodisch-contrapunktische Studie für Violoncell und Orgel oder Pianoforte über das H-moll-Präludium aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.
Volckmar, Dr. W., Duo für Orgel und Violine.
Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
Kander, D., Verse aus dem 14. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.
Brühmig, B., Vers aus dem 17. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello.
Weber, H., Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor.
Ryken, J. A. van, Gebet vor einer Trauung von Vlcl. v. Strauss, für Chor und Orgel.
Götte, C., Aufersteh'n, Gedicht von F. G. Klopstock, für kleinen Männerchor und obligate Orgel.
Bitter, A. G., Hymnus aus dem 14. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel.

[112]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fünf

IMPROMPTUS

für
Pianoforte zu vier Händen
componirt von

Ernst Naumann.

Op. 8. Pr. 1 Thlr.

Von demselben Componisten erschienen bereits in demselben Verlag:

- Op. 3. Fünf Lieder** von J. v. Eichendorff, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 30 Ngr.
Op. 4. Drei Phantasiestücke für Violoncell oder Viols und Pianoforte. 4 Thlr.
Op. 5. Drei Phantasiestücke für Viola oder Violine und Pianoforte. 4 Thlr. 10 Ngr.
Op. 6. Quintett (Cdur) f. 2 Violinen, 2 Violen o. Violoncell. 4 Thlr.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. Juli 1867.

Nr. 29.

II. Jahrgang.

Inhalt: Der Dreiklang und seine Intervalle. — Recensionen (Kammermusik). — Eine englische Stimme über das Aachener Musikfest. — Bericht aus München. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Der Dreiklang und seine Intervalle.

Die akustischen Intervallen-Verhältnisse des Durdreiklangs sind: $\frac{4}{3}$, als Intervall der Octav; $\frac{3}{2}$, als Intervall der Quint und $\frac{5}{4}$, als Intervall der Terz.

Der Sinn dieser Verhältnissangaben ist der: dass die Hälfte der Saitenlänge, welche den Grundton hören lässt, als die Octav dieses Tones erklingt; dass Zweidrittheil dieser Saitenlänge die Quint, Vierfünftheil derselben die Terz hören lassen.

Zu näherem Verständniss dieser Intervalle und ihrer innern Bedeutung, wiefern durch sie ein bestimmter Sinn musikalisch sich aussprechen kann, ist aber das Folgende in Betracht zu ziehen.

Die Octav, als Eine Hälfte, ist und spricht uns an als ein Einfaches, die Quint, als Zweidrittheil, ist ein Zweifaches, die Terz, als Vierfünftheil, ist ein Vierfaches, d. i. ein Zweimal-zweifaches.

In dem Begriffe des Zweimal-zweifachen ist die Zweifachheit auch zugleich als Einheit gesetzt: in zweimal ist sie Mehrheit, ist sie Quint; in der zusammengenommenen Zwei ist sie Einheit; in diesem Sinn Octav. Die Terz ist Octav und Quint zugleich. Hier zeigt sich schon, warum die Terz, insofern sie den Sinn der Einheit: der Octav, des Grundtons mit enthält, auch Bass, Basis sein kann. Der Sextaccord, der die Terz zum Bass hat, als die tiefste Stimme hören lässt, steht an jeder Stelle als wohlgegründete Harmonie; während die Accordlage, welche auf der Quint ruht, der sogenannte Quartsextaccord, nur sehr bedingungsweise den Dreiklang vertreten kann.

Der Mollaccord hat dieselben akustischen Bestimmungen wie der Durdreiklang; aber er hat sie in entgegengesetztem, man kann sagen in negativem Sinn. Sie müssen in einer Weise mit den Durdreiklangbestimmungen zusammentreffen, denn das Quantitative des Einfachen, des Zweifachen und des Zweimal-zweifachen muss, sofern es die Natur der Dreiklangsharmonie überhaupt enthält und ausspricht, auch im Mollaccord wieder hervortreten, wenn wir ihn als Dreiklang sollen verstehen können.

II.

Im Duraccorde sind die Intervallbestimmungen Theile der Saite: $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$ der Saite, als Octav, Quint und Terz, geben den Durdreiklang durch den Sinn, den wir früher für diese Verhältnisse angeben haben.

Das Entgegengesetzte der Verhältnisse $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$ finden wir in $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$; hier enthält nicht der Zähler, sondern der Nenner die dreiklangbestimmenden Momente: des Einfachen, Zweifachen und Zweimal-zweifachen. Betrachten wir diese Grössen nach ihrer Klangwirkung in Saitenlänge,

so resultirt wie aus $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$ der Accord: 

aus dem entgegengesetzten $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$ der Accord 

Dieser Gegensatz des Dur- und Mollbegriffs lässt sich auch in der Weise ausdrücken, dass wir sagen: die Durintervalle sind Kraftbestimmungen, die Mollintervalle sind Lastbestimmungen. Es ist die Kraft, was den Ton nach der Höhe zieht und bestimmt; es ist die Schwere, was ihn nach der Tiefe zieht, ihn senkt. Wir haben aber nicht nöthig das Mollintervall als eine Bestimmung nach der Tiefe zu fassen, die es theoretisch in der That doch ist. Die Wirkung lässt die Kraft als das Producirende, das Positive, hervortreten. So ist für die Wirkung der negative Dreiklang  nicht weniger

ein aus dem tiefen nach dem hohen C mit der Mollterz sich emporhebender, der seine Basis in der Tiefe hat. Wir wissen, dass der directe Bezug nicht *f* as ist, aber wir hören den Accord nicht weniger als Quartsextaccord *c* / *f* as *c* und haben Recht ihn so zu hören; denn wir hören das positiv Wirkende, nach der Höhe Bildende hervor, nicht das Ah- oder Nachlassende; wir hören das positiv Wirkende im Negativen.

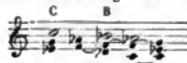
Wenn nun der Molldreiklang sich durchaus als eine Bildung aus negativen Bedingungen ergibt, so kann eine positive Schöpfung von ihm nicht ausgehen. Es kann die Molltonart nicht den Molldreiklang zum Ausgang, zum Keim haben, aus welchem sie sich entwickeln könnte.

30

Man kann sagen, es muss das Positive erst wirklich da sein, wenn ich es soll leugnen können. Der Molldreiklang *C es G* setzt, um tonische Bedeutung haben zu können, d. h. wenn er nicht in der Durdreiklangreihe als Zwischenaccord untergeordnete Bedeutung behalten soll, den positiven Dreiklang *G h D* voraus, dessen Negation der Dreiklang *C es G* ist. Soll aber dieser negative Dreiklang tonische Bedeutung erhalten, Grundton einer Tonart werden, so wird er — von seiner positiven Oberdominante ausgegangen — zu seinem Unterdominantaccord fortgehen, damit er wieder Mitte eines Dreiklangssystems werde.

Man sieht, dass über die Durterz des Dominantaccords kein Zweifel sein kann, dass sie aus dem ganzen Process der Tonartbildung natürlich herauswächst; dass eine Mollterz, ein *G b D* in C-moll alle Bedingung der Tonart aufheben würde. Die kleine Septime in der absteigenden C-moll-Tonart kann nicht die Mollterz des G-moll-Accords sein, die in der C-moll-Tonart unmöglich ist, weil sie alles Positive der Tonart vernichten würde: sie ist zur Vermittlung des unvermittelten Schritts der übermäßigen Secunde *h as* da, hier muss *C* zuerst seine erste Bedeutung, Grundton des C-moll-Accords zu sein, mit seiner zweiten, als Quint des Unterdominantaccords, vertauschen; dann hat der Accord Zusammenhang mit *F*, führt auf den B-moll-Accord (und das ist das *B* der absteigenden C-moll-Leiter), ist ein hier natürlich gegebenes und führt in der Leiter ungestört weiter. Wie die Molltonleiter im Aufsteigen zu ihrer sechsten Stufe die über die Tonart hinausliegende D-dur-Quint *A* ergreifen muss um von *G* nach *h* zu kommen, so muss sie im Absteigen den unter dem Unterdominantaccord liegenden B-moll-Accord hinzuziehen, um die absteigende Leiter zu vermitteln. Es ist eine ganz symmetrische, sich selbst mit Nothwendigkeit konstruierende Bildung. Die kleine Septime des tonischen Molldreiklangs ist allezeit und kann nichts anderes sein, als der Grundton des unter dem Unterdominantdreiklang liegenden Mollaccords. Diese Stufen der Molltonleiter sind nicht weniger die hier angegebenen Accordmomente, wenn sie zu andern Harmonien der C-moll-Tonart sich einreihen. Wenn die kleine Septime der C-moll-Tonleiter die ursprüngliche Bedeutung des absteigenden *B*, als Grundton des B-moll-Accords hat, so ist es nicht ein anderes *B*, wenn wir es als Septime des C-moll-Accords folgen lassen.

In der ersten Bedeutung ist es



So kann das *B* auch auftreten als



ohne seine Natur als Grundton des B-moll-Dreiklangs zu verändern. Weiter ist die harmonisch zu vermittelnde Folge auszuführen hier nicht nothwendig, da wir die Gesetze der Folge überhaupt aus dem ganzen System kennen müssen.

Bei Fortschreitungen, wie die von der sechsten zur

siebenten Leiterstufe in der Molltonart, ist nicht die Rede, ob man solche Intervalle leicht oder schwer zu treffen finden will; es ist die Frage, ob sie Schritte oder Sprünge sind. Der Schritt ist ein Weiterkommen, wo ein Fuss seinen Stand behält, während der andere sich fortbewegt, wie in der Bewegung mit den lieblichen Füßen. Beim Sprunge verlassen beide Füße zugleich den Boden, und der Körper ist momentan ohne Stütze: so sind in der harmonisch-melodischen Bewegung alle übermäßigen Fortschreitungen. Beim Fortschritt *as—h* überbrücken die beiden Töne *as—h* den getrennten Dreiklang *F—moll* und *G—dur* an; um aus dem einen in den andern zu gelangen, muss der erste ganz verlassen werden, beide Füße müssen sich gleichzeitig vom Boden heben; beide Accorde sind unvermittelt. Bei unvermittelt-vermindernten Intervallen führt der Weg vermittelnd und vermittelt durch alle Zwischenliegende, z. B. *fs—as, fs G as*; [1-1]

diese sind allezeit und in allen Fällen singbar.

M. Hauptmann.

Recensionen.

Kammermusik.

G. H. Witte, Quartett in A-dur für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Op. 5. Vom königl. Musik-Institut in Florenz im August 1865 preisgekrönt. Pr. 3 Thlr. 15 Sgr. Bremen, Praeger und Meier.

S. B. Man pflegt an ein neues Kunstwerk die Frage zu richten, ob es schön sei; wird die Frage vom Kundigen bejaht, so scheint die Sache abgemacht, man braucht es nur zu genießen, resp. dafür zu sorgen, dass es gehörig verbreitet wird.

Indess pflegt man sich mit der Beantwortung obiger Frage nicht zu begnügen; man kann es auch nicht immer. Ist einerseits der Beweis der Schönheit nicht zu geben, sondern nur das subjective Wohlgefallen darzulegen, welches für Niemand verbindlich ist und erst zuzusehen hat, ob es von Andern getheilt wird, so kommen noch andere Gesichtspunkte in Betracht, die nicht zu übersehen sind. Erstlich ist man selten in der Lage, ein Kunstwerk absolut schön zu finden, d. h. mit jedem Zug desselben im Ganzen wie im Kleinen vollkommen einverstanden zu sein, ihn für durchaus nothwendig und unabänderlich halten zu müssen; kann man diese absolute Schönheit nicht zugeben, so fragt man nicht allein, woran im Werke es liegt, man fragt auch nach der tiefern Ursache im Componisten selbst, ob etwa in demselben eine Neigung zu gewissen ungeschönen Manieren besteht, oder ob der Componist vielleicht noch jung, seine Technik und sein Schönheitssinn noch nicht ganz ausgebildet sind. Noch nicht genug hieran: auch das Verhältniss des Kunstwerks und des Künstlers, der es hervorbrachte, zum Ganzen der Kunst ist in's Auge zu fassen, zu fragen, ob die Kunst durch das Werk nicht bloß eine quantitative, sondern auch eine qualitative Bereicherung erfährt, mit andern Worten, ob in dem Werke etwas ist, was es von der bereits bestehenden Kunst unterscheidet, nämlich etwas Persönlich-Besonderes, wodurch es das Interesse der Kunstwelt in Anspruch nehmen darf. Denn so naiv kann doch Niemand sein, dass er noch glaube, ein Kunstwerk brauche bloß formell untafelhaft gelüdet zu sein, um sich sofort Bahn zu brechen, wie denn freilich andererseits der persönliche Stil allein, ohne

formelle Vollendung der Gestaltung, auch nicht sofort auf den Beifall und das Entgegenkommen der Welt rechnen darf. Die Kritik wird zwar solche Fragen nicht bei jedem einzelnen Werke, das sie zu analysiren hat, beantworten müssen, wohl aber kommt sie in diese Lage, wenn ein neuer oder bisher wenig bekannter Künstler sich mit einer grösseren anspruchsvolleren Leistung vor das Publicum stellt und an die Kritik die Anforderung heran tritt, den Künstler und sein Werk der allgemeinen Aufmerksamkeit, dem Interesse der Kunstwelt zu empfehlen, oder die Gründe anzugeben, warum sie dies etwa nicht kann.

Wenn wir das vorliegende neue Clavierquartett von dem unsern Lesern bereits durch mehrere kleinere Opera bekannten Componisten G. H. Wille blos darauf anzusehen hätten ob es schön sei, wenn wir den Begriff von „schön“ hier speciell so zu fassen hätten, dass das Werk wohlklingend, melodisch, reich an Harmonie, lebendig und abwechselungsvoll im Rhythmus, und etwa noch, ob sein Ton ein zeitgemässer, nicht veralteter sei u. s. w., so würden wir Wille's Quartett fast durchgehends loben können, den zweiten Satz allerdings am wenigsten. Eine gesunde Modernität charakterisirt es; mit unüblegharem Geschick weiss der Componist in seinen Sätzen und in seinem Stil überhaupt Brillanz und äussern Effect mit noblen Ideen zu verbinden; seine Formgestaltung ist klar, frei von unnützigem Schwulst und barocken Manieren. Die Instrumente sind ihrer Natur nach behandelt, wirken selbständig und doch im Ganzen wieder harmonisch; daher die Klangwirkung auch nichts zu wünschen übrig lassen wird. Vor einem Auditorium, das keine andern Ansprüche erhebt, wird das Quartett daher, wir glauben es sicher annehmen zu dürfen, seinen guten Erfolg haben, und — nach dem Obigen — auch mit Recht.

Anders wird sich die Beurtheilung stellen, wenn man in dem Quartett nach persönlichen Charakterzügen sucht, die es eben als ein im eigentlichen Sinne Wille'sches erscheinen lassen würden. Können wir nun solche Züge nicht namhaft machen, so kommt uns eben die obenbemerkte anderweitige Freiheit der Kritik zugleich als Pflicht zu Statten, indem wir sagen: von einem Op. 5 ist noch kein ausgebildeter persönlicher Stil zu verlangen; selbst grosse Meister haben in ihren Erstlingswerken nur den allgemeinen Stil ihrer Zeit repräsentirt, selten schon die Klaupe des künftigen Lössen verrathen.

Unser Quartett bewegt sich in deutlich ausgesprochener Schumann'scher Art, ohne jedoch die schärfsten Kennzeichen derselben hervorzuheben oder weiter zu treiben. Dies können wir nur als ein Lob angesehen wissen wollen. Nur müssen wir verneinen, dass auf diesem an sich richtigen Grund und Boden ein hinlänglich eigenthümliches und selbständiges Wesen sich geltend mache. Vielleicht gelingt es uns für das oben Ausgesprochene im Folgenden die näheren Belege zu bieten.

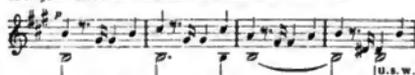
Nach einer Einleitung, *Moderato assai*, welche die musikalischen Ideen des kommenden Allegro in breiterer Form, verlängerten Rhythmen u. dgl. ausspricht, folgt der wirkliche Hauptsatz *Allegro con fuoco* und (wahrscheinlich) *Alla breve*-Takt (es steht $\frac{1}{2}$ -Takt am Anfang des Stücks, aber die späteren häufigen Vierteltriolen, wie auch das Tempo, lassen als das richtigere $\frac{1}{2}$ erscheinen), ein lebhaft und energisch gehaltenes Stück, nicht sentimental, sondern von frischem Klang. Das Thema, wo die Synkopen, die Wiederholung eines kurzen Motiva und anderes, sogleich an Schumann erinnern, lautet wie folgt:



Nicht minder klingt eine folgende Achtelfigur und eine zweite Melodie, wo der Bass chromatisch hinabrückt (S. 4, letztes System), Schumannisch, aber recht frisch und angenehm. Die angeschlagenen Motive werden sogleich eine Zeit lang festgehalten, imitirt oder sonst irgendwie verwendet, so dass es aus dem andern heraus zu wachsen scheint. Nachdem der Satz auf dem Quartsextaccord *fa dis* angelangt ist und sich durch die Dominante nach *H-dur* gesenkt hat, folgt ein Seitensatz in *E-dur*, aus folgenden 8 Takten bestehend, die dann vom Clavier abgenommen, nur durchgängig in Vierteltriolen ausgeführt werden:



Hieraus entwickeln sich dann weitere Gänge, die endlich zum Quartsextaccord *fa e gis* führen, wo sich eine rhythmische Figur anspricht, die man auch schon aus der Einleitung kennt, die aber jetzt mehr in scherzhaftem Charakter erscheint:



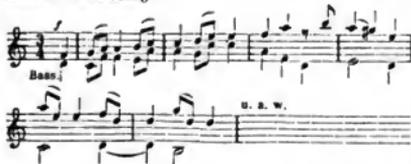
Auch in dieser Figur ist die Schumann'sche Abstammung nicht zu verkennen. Sie aber und das nochmals ertönende Triolenmotiv aus dem Seitensatz führen den ersten Theil in *E-dur* kräftig zu Ende, resp. zur Reprise. Der Anfang des zweiten Theils wird gebildet aus demselben Triolenmotiv, das sich aber hier rhythmisch etwas unklar gestaltet, es ist, als ob je in den Anfängen dieser gleichwohl achtaktigen Perioden ein Takt zu viel oder zu wenig wäre. Der Satz führt nach *F* zum *forte*, wo die erste aufsteigende Achtelfigur des Themas sich bemerklich macht, aber mehr ausbreitet, während die Streichinstrumente mit kurzen Accorden auf dem dritten Viertel einschneiden; im fünften Takt, auf *F-dur*, bringen die letzteren das Thema selbst in doppelt langsamer Bewegung, während das Clavier theilweise in der Achtelbewegung verharrt. Auch jene kleine rhythmische Figur macht sich bemerklich, endlich tritt das Thema in *B-dur* im Clavier deutlicher auf, doch nur um dem zweiten Takt desselben Gelegenheit zu geben, sich selbständiger zu entwickeln, was dann auch zu canonicen Gebilden führt; alle andern Motive des ersten Theils tauchen danach zur Durchführung auf, welche einen fast zu weiten Raum ($\frac{1}{4}$ Seite) in Anspruch nimmt, bis endlich nach einer acht Takte langen Octavenstelle im *forte* auf *E*, zu der das Triolenmotiv den Stoff giebt, das Thema wieder in klaren und scharfen Conturen auftritt, und das Weitere sich dem ersten Theil analog in der

Haupttonart entwickelt. Vor dem wirklichen Schluss kommt das punktierte rhythmische Motiv nochmals zu weiterer Aussprache, auch das Thema erscheint nochmals vollständig, dann aber folgt rasch der Abschluss.

Die Wohlbildung dieses Satzes im Ganzen leuchtet ein, wenn man sich behaupten kann, dass eine knappere concisere Fassung möglich und vortheilhaft gewesen wäre. Die Modulationen sind logisch und weder zu dürftig noch zu gehäuft; Abwechslung im Rhythmus fehlt nicht — somit können wir den Satz als einen sehr angenehmen und wirkungsvollen bezeichnen.

Was unser Componist mit dem zweiten Satz sagen wollte, ist uns nicht recht klar geworden. Dem Augenschein nach sollten es Variationen sein: für den Hörer wird diese Intention aber kaum klar werden, da die Aehnlichkeit der Variationen mit dem Thema kaum mehr zu erkennen ist und ein bestimmter Charakter nirgend evident wird. Schon die erste Variation des erst gehaltenen und sinnige Züge enthaltenden Themas (D-moll $\frac{3}{4}$, *Sostenuto*) ist von stürmischem Charakter, indem das Tempo bedeutend schneller und die ursprüngliche Accordfolge gleich zu Anfang verwischt wird, wenn auch das rhythmisch-melodische Motiv ein paar Noten mit den ersten des Themas gemein hat. Ebenso lose ist der Zusammenhang der zweiten, etwas langsameren Variation mit dem Thema, fast nur Ton- und Taktart sind gemeinsame Elemente. Nun folgt ein canonischer Satz, der mehr an das Thema sich anlehnt, aber aus A-moll geht, durch welche Tonartveränderung die Verwandtschaft wieder aufgehoben wird. Weiter ein Satz *Piu animato* ebenfalls A-moll $\frac{3}{4}$ -Takt, sehr fremd, auch in sich selbst nicht recht einheitlich und kaum als Variation zu verstehen. Darnach schließt sich ein *Andante espressivo* F-dur $\frac{3}{4}$, dessen Melodie auch eine Art von Zwangsanlehen beim Thema macht und beinahe ein eigenes Stück bildet (48 Takte). Im folgenden *Vivace* D-moll $\frac{3}{4}$ ist der melodisch-harmonische Zusammenhang wieder ersichtlicher; der Ausbau ist aber ganz selbständig; gegen Ende geht der scharfe Widerstreit des Pianoforte und der Streichinstrumente plötzlich in's Unisono über, und das Ganze stürzt aus leidenschaftlichen Klängen hinab in's ursprüngliche Thema, das jetzt in voller Klarheit in D-moll sich wieder hören lässt und worauf der Schluss erfolgt. So wirkungsvoll diese Schlusspartie sein mag, das ganze Stück macht uns einen zerfahrenen Eindruck; für den Hörer wird dieser Eindruck vielleicht noch stärker sein, da er sich nicht, wie der Leser, über den innern sehr losen Zusammenhang orientiren kann.

Der dritte Satz ist ein breit angelegtes Scherzo (10 Seiten), A-moll $\frac{3}{4}$ *Vivace*, mit zwei repetirten Haupttheilen und einem Trio in C, dessen erster Theil ebenfalls repetirt. Der Hauptsatz schließt auffallender Weise in E-dur, was wir das erste Mal gelten lassen würden, am Schluss des ganzen Stücks aber doch nicht recht verstehen; sollte der Autor etwa die physische Tonart dabei im Sinne gehabt haben? Physisch ist aber nicht E-dur mit *cis* und *fa*. Das Thema beginnt in rhythmischer Verschiebung:



Sowohl dieses Motiv, wie auch das gleich darauf auftretende und später viel verwendete:



können als originell wohl kaum bezeichnet werden. Ebensov wenig glauben wir, dass man dieses Prädicat den Motiven des Trios wird heiligen könne:



Davon abgesehen, weisst der Autor aber aus diesen Motiven ein recht wirksames heisses Ganze herzustellen. Die Verknüpfung der Motive ist mit Geschick hergestellt, sie selbst sind consequent festgehalten und durchgeführt, die Modulationen (mit Ausnahme des E-dur-Schlusses) sind normal und doch bißiglich frei.

Das *Finale* (A-dur, *Allegro gioioso* $\frac{3}{4}$) hat folgendes pastorale Thema, dessen freundlich-schwungvoller Charakter seine Wirkung nicht verfehlen wird:

Pianof.

Es birgt in sich ausgiebige Motive genug, um einen mannigfaltigen Satz hervorzurufen, und der Componist versteht es auch, diese Motive gehörig zu verwenden und zur Geltung zu bringen. Nachdem das Thema sich im Clavier und dann in den Streichinstrumenten unisono ausgesprochen hat, und namentlich Motiv c zu den Ueberleitungen vielfach benutzt ist, tritt in E-dur ein Seitensatz auf, der recht warm und doch beruhigend klingt, leidet aber wieder sehr an Schumann'sche Gestaltungen erinnert:



anfänglich weniger als später, wo er auf Orgelpunkten mit dem Quartextaccord in C, F und A auftritt. Als Mittelsatz bringt der Componist eine Fuge in E-moll mit drei Subjecten über Motiv b, dessen erster Gegensatz aus einer ebenfalls schon vor-

gekommene rhythmische Figur gebildet ist. Dieselbe läßt dann wieder Motiv a auf sich folgen; nachdem dann auch noch der Seitensatz sich in A hat hören lassen, folgt das Thema in ursprünglicher Gestalt, und der Satz entwickelt sich analog dem ersten Theil bis zu dem recht brillant klingenden Schluss.

In Summa: Das Quartett macht dem Autor alle Ehre und wird überall gern gespielt und gehört werden, weil es frisch und lebendig, nicht verunstelt und doch wirkungsvoll ist. Nur dass das Material, mit dem er arbeitet, nicht hinreichend aus Eigenem geschöpft, sondern grösstentheils der Literatur eines Andern entnommen ist.

Eine englische Stimme über das Aachener Musikfest.

—s. Eine für England massgebende musikalische Autorität, Herr H. S. O., Professor der Musik an einer der ersten Universitäten des Landes, berichtet im «Guardian» seinen Landsleuten über das diesjährige Niederrheinische Musikfest zu Aachen mit so schmeicheltlicher Hochachtung vor deutscher Musik und deutschen Musikern, dass es unsern deutschen Lesern zur Gemüthung gereichen wird, diese gute Meinung näher kennen zu lernen. Gründlich, wie unsere nordwestlichen Nachbarn bekanntlich sind, leitet Herr H. S. O. seinen Bericht ein durch einen gedrängten historischen Ueberblick der Entwicklung der deutschen Musikfeste. Nach demselben wäre ein Organist Bischoff von Graukenhausen und später Musikdirector in Hildesheim der Begründer dieser musikalischen Feste, indem derselbe im Jahre 1811 die Musiker seiner Provinz zu einem «Thüringischen Musikfest» in Erfurt vereinigte. Musikdirector Johann Schornstein in Elberfeld folgte seinem Beispiele und veranstaltete seit 1817 eine Reihe von ähnlichen Kunstfesten in Elberfeld und Düsseldorf, wodurch er den Grund legte zu den später so bedeutend emporgehobenen «Niederrheinischen Musikfesten», welche anfangs nur in gedachten beiden Städten alljährlich zu Pfingsten wechselten. Zur Erleichterung der damit verknüpften Vorarbeiten und Opfer wurde als dritte Stadt Köln hinzugezogen, wo unter Burgmüller's (des Valers von Norbert) Leitung das erste Fest 1821 gefeiert wurde. — Der fleissige Forscher registriert nebst Vorstehendem gewissenhaft die Titel aller grösseren Werke, welche bei den gedachten und der langen Reihefolge der späteren Feste zur Aufführung gelangt sind, sowie die Namen der «ausgezeichneten Dirigenten», welchen die Leitung derselben übertragen war. Als 1835 Aachen sich zum Städtebund anschloss und die Festgenossen (zum 8. Niederrh. Musikfest) in seinen Mauern versammelten, so Elberfeld seine fernere Beteiligung zurück, so dass seitdem ein dreijähriger Wechsel der Feste zwischen Aachen, Köln und Düsseldorf fortgesetzt wurde. Als Dirigenten fungirten bei diesen Aufführungen ausser den vorhingedachten Schneider aus Dessau, Auer und Bernh. Klein. Das Fest von 1833 zu Düsseldorf war denkwürdig durch die Direction des erst 25 Jahre zählenden F. Mendelssohn, der Händel's Israel, Beethoven's Pastoral-Symphonie, dessen Leonoren-Ouvertüre und eine «neue Ouvertüre des berühmten Dirigenten» [die zu den Hebräern?] leitete. Mendelssohn war es auch, der die Zahl der Aufführungen [bis dahin nur an zwei Tagen] auf drei erhöhte; nicht weniger als sieben folgende Musikfeste leitete er und gab durch seine Energie und Genies der Sache einen grossen Aufschwung. Von späteren Dirigenten werden noch erwähnt: Spohr (1840), Reissiger (1843), Lindpaintner (1851 und 1854), Liszt (1857), Lachner (1861), Rietz (1864) und Wüllner. Als andere «ausgezeichnete Componisten», welche die Direction der Concerte übernommen, nennt noch der englische Berichterstatter Onslow, Spontini, Schumann,

der 1853 seine glänzende (splendid) D-moll-Symphonie leitete, Hiller (in den Jahren 1855, 58, 60, 62 und 65), endlich Otto Goldschmidt und Tausch.

Das diesjährige war das 44ste der Musikfeste und das dreizehnte in Aachen stattgehabte. Der Bericht wendet sich hienach zur näheren Beschreibung dieses letztgedachten und beklagt zunächst den Umstand, dass der Saal des «Kurhauses» bei weitem nicht gross genug sei, um die hörüchtige Menge zu fassen, welche deshalb zum Theil genöthigt worden, sich mit den Proben zu begnügen, freilich anziehend genug, um für den versagten Genuss der Abend-Aufführungen zu entschädigen. Anstatt einer Generalprobe — wie bei den englischen Musikfesten — haben die deutschen, ausser drei vorläufigen, an jedem Morgen der Aufführung eine vollständige Probe, wodurch dem Publicum Gelegenheit geboten sei, die zur Aufführung gelangenden Werke zwei- oder dreimal zu hören während der Dauer des Festes. So werde die Art, wie der Berichterstatter die herrliche (gloriosa) G-moll-Symphonie von Beethoven nach dreimaligem Genuss in den Proben zum vierten Mal in der Aufführung gehört, ihm unvergesslich bleiben.

Die Anzahl der Mitwirkenden giebt er im Ganzen auf 538 an, wovon auf den Chor 407 und auf das Orchester 121 fallen. Die Orchesterkräfte waren aus vielen Städten (er führt 30 namentlich auf) zusammengesetzt und bildeten ein Ensemble, wie ein ähnliches kaum jemals zusammengewirkt haben dürfte. Desgleichen die Solisten (soloists), von denen ein Localblatt sagt: sie seien «die besten, welche die deutsche Kunst jetzt kennt», nämlich: Frau Harriars-Wippert aus Berlin, Fräulein Bettelheim aus Wien, Herr Niemann (Berlin), Aug. Buff (Mainz), Carl Hill (Frankfurt a. M.) und Wilhelmj (Wiesbaden), der für den zweiten Violinisten nächst Joachim gelte. Die Directoren waren Herr Hofcapellmeister Dr. Julius Rietz aus Dresden und Herr Musikdirector Ferdinand Breunung aus Aachen.

Ueber die Ausführung der nunmehr folgenden Programme lassen wir Herrn H. S. O. zum Theil wörtlich reden. Er sagt über Bach's D-dur-Suite:

«Die Ausführung der erhabenen und würdevollen Bach'schen Musik in der Probe lohnte schon allein eine Reise von England. Dieselbe gehört zu dem geradezu niemals Erreichbaren. Jedes Mitglied des Orchesters spielte wie ein durchgebildeter Musiker und inuiger Verehrer (intense lover) des mächtigen Meisters, dessen grosse Gedanken er zu interpretiren berufen sei. Licht und Schatten, die gesuchte Uebersicht (reading), die Tempi, die ungewöhnliche Kraft im Forte und die noch seltenerer Gewandtheit, welche das grosse Orchester in Herstellung eines wirklichen Pianissimo bewies, mögen zumal in Deutschland wohl schon erreicht worden sein. z. B. beim Münchener Musikfest 1863, wo freilich unübertreffliche künstlerische Capacitäten (excellencies) zusammenwirkten. Aber die Ausführung der «Ouvertüre, Air, der Galoppen und der Gigue», aus denen das herrliche Werk besteht, war ein Triumph für Orchester und Dirigenten.

«Die Suite sollte in England öfter zu Gehör kommen. Ausser der Aufführung durch die Musical Art Union 1861 unter Klindworth und — irren wir nicht — im Concert von Mr. Cusins 1864, erinnern wir uns nicht sie in den letzten Jahren in London gehört zu haben. 1864 — wenn die Zeitbestimmung trifft — wurde sie unter Direction von Rietz in einem Abonnement-concert zu Dresden gegeben. Kein würdigeres Prätium, als diese «Ouvertüre» hätte zur Einweihung des Festes gewählt werden können. Als Rietz hervortrat, um sie zu leiten, wurde er empfangen mit grossem Applaus und einem mächtigen Tusch der Trompeten, wie er in Ländern, die grossen Künstlern weniger hold sind, nur Königen vorbehalten ist.»

«Das Oratorium Judas Maccabäus wurde gegeben ohne die bei uns üblichen Vorstimmungen und willkürlichen über-

Isidenen Begleitungen. Die Chöre, welche den grössten Eindruck machten, waren »Du Gott, dem Erd' und Himmel schweigt, welchen Riez bedeutend schneller nahm als Costa; »Dringt ein in die Feindes und besonders der erhabene Schlusschor des ersten Theils — vielleicht der schönste im Oratorium — »Hör uns, o Herrs. Im zweiten Theil waren die Chöre »Fall ward sein Loos, der »Jubelchors und »Noch niemals beugten wir das Knie am gelungensten (*most appreciated*). Der weltberühmte Chor des dritten Theils »Seht er kommt, mit Preis gekrönt wurde da Cape verlangt und den erhabenen »Singt unserm Herrn, in welchem die Trompeten grossartig und die Stimmen so frisch wirkten, hätte das ganze Publicum gern noch einmal gehört. Die Solostimmen waren von derselben Vortrefflichkeit. Frau *Harris*-Wippen empfing wohlverdienten Beifall nach ihrem ausgezeichneten Vertrage des »Fromme Andacht, fromme Thrän', welches Händel ursprünglich als »Trauermarsch« in Es-dur geschrieben haben soll — auch die Arie »Komm, äusse Freiheit (*Come ever smiling Liberty*) sang sie bewundernswürdig. »Er nahm den Raub den Königen (*from mighty kings*) wurde langsamer genommen als in London. Fr. *Bettelheim's* Vortrag Händel's überraschte uns. Hoffentlich werden wir sie auch in England in Oratorien hören. Bei unserm gegenwärtigen Mangel eines grossen Contraltos würde Fr. *Bettelheim* eine würdige Nachfolgerin der Frau *Sainton-Dolby* sein. Ihr Ton hat seit ihrem Aufenthalt in England sich sehr vervollkommen, und ihr Vortrag ist bewundernswerth. Im *Judas* hatte sie viel zu singen und erhob sich überall bis zur Vollendung. Vielleicht machte ihre Arie in F-dur zu Anfang des dritten Theils »Jehovah sieh (*Father of Heaven*) den grössten Eindruck. — Herr *Carl Hill* sang die *Baspartie* des »Simons sorgfältig und mit tiefem Gefühl, und Herr *Niemann's* wahrhaft mächtiger Tenor brachte die schwierige Partie des *Judas* zu wirksamer Geltung. Uebrigens muss man bekennen, dass er in den beiden Arien »Beweine dich mit Muth mein Arm (*Call forth thy power*) und »Blas' die Trommet' (*Sound an alarm*) *Sims Reeves* — den besten Händel'singer — weder in der Ausführung, noch in der Qualität des Tones erreichte. Zum Schluss dieser Bemerkungen über den ersten Tag nehmen wir keinen Anstand zu behaupten, dass die Ausführung vom ersten bis zum letzten (mit Ausnahme des Münchener Musikfestes) das Vollendetste Händel'scher Chöre war, was wir je gehört, trotz der deutschen Uebersetzung des englischen Originaltextes, welche bis zu einem gewissen Punkt nothwendig beeinträchtigend wirken musste. Indessen ist die Uebersetzung gut, und das oft so wahre Wort »*Traduttori, traditori*« ist auf diesen Fall keineswegs anwendbar.

Es folgt jetzt das Programm des zweiten Tags. Ueber dasselbe äussert sich unser Berichterstatter mit derselben Wärme. Das Ganze der so grossartigen (*magnificent*) Musik wurde, sagt er, so untadelhaft gegeben, dass sie über alle Kritik sich erhob. Die Symphonie (C-moll von Beethoven), mit welcher Riez in den Proben sich ausserordentliche Mühe gegeben, ist, nach der Meinung auswendiger auszeichneter Musiker, niemals besser gespielt worden. — Nach dem letzten Satz (von dessen Thema Mendelssohn gesagt haben soll, er wundere sich, dass dasselbe nicht zur Nationalhymne geworden sei) — erhob sich das auf's Höchste begeisterte Publicum *en masse* zu buchtäglich lobendem (*roared*) Beifallsstürmen.

Die Bläser führten (im Andante) ihre Solostimmen mit unendlich viel grösserer Reinheit, Zartheit und Gewandtheit durch, als wir sie bis dahin je gehört hatten.

Auch *Brennung's* Leitung und Studium des Chors in dem Cherubin'schen Kyrie und Gloria wird mit höchster Befriedigung erwähnt, und Cherubin's als ein Genie ersten Ranges anerkannt mit Bezugnahme auf Beethoven's und Mendelssohn's Beurtheilung dieses Meisters. Die Ausführung der »Walpurgis-

nachts wird als ein neuer Triumph des Dresdener Capellmeisters, seines Orchesters und Chors bezeichnet.

Aus der Besprechung der Aufführung am dritten Tag noch einige Notizen: Zur Ouvertüre von *Felis* bemerkt Referent, sie habe unter den mächtigen Eindrücken des zuvor Gehörten gelitten (*suffered*). — *Wilhelm's* Triumph sei ein wohlverdienter; dieser Geiger sei zweifelsohne ein seltenes Genie, und der Platz unmittelbar hinter *Joachim*, welchen die Deutschen ihm einräumen (?), gebühre ihm vollkommen. — Doch grösser noch sei *Niemann* in dem Vortrag der drei unerreichten (*unrivalled*) *Schumann'schen* Lieder erschienen. Zwei derselben musste er da *Capo* singen. Die zaubernde »Frühlingsnachts« aber wurde das Publicum gern ein halb dutzendmal gehört haben. »Dies ist nicht zuviel gesagt, setzt *Referent* hinzu, »denn die Schönheit der Musik machte die *Zuhörer* nahezu toll (*almost frantic*). *Schumann* wird in Deutschland wirklich begriffen, aber keines seiner Lieder wird mehr vergöttert, als seine »Frühlingsnachts«, welches in seiner Art das schönste aller Lieder ist. Auch *Hill*, »die *Bettelheim* und Frau *Harris* werden noch einmal mit Anerkennung erwähnt, und von der *Leonoren-Ouvertüre* sagt er: »Wie diese Ouvertüre von den Deutschen gespielt wird, wenn, wie bei solchen Gelegenheiten, das Orchester aus Musikern ersten Ranges (*first-rate*) zusammengesetzt ist, wissen Alle, welche die Freude und den Vorzug haben, ein solches Fest zu besuchen, und werden es nie vergessen.«

Diese Auszüge aus dem sehr eingehenden und erschöpfenden Berichte mögen genügen, um die deutschen Leser zu überzeugen, dass »*Old England*« einen hohen Respect vor unserer deutschen Tenkunst und aus dem Aachener Musikfest wieder reichlichen Nahrungstoff für denselben geschöpft habe.

Berichte.

München. 5. Indem wir unsern Bericht über den zweiten Theil der heurigen Concertsaison beginnen, müssen wir vor Allem eines Unfalles erwähnen, durch welchen aus einer der schönsten und höchst Genüsse für diesmal entzogen wurde. Herr *Concertmeister Jos. Walther* laborirte, wie es scheint in Folge einer Ueberanstrengung, plötzlich an einem Eiterschwür im Mittelfinger der linken Hand, musste sich einer Operation unterziehen, und von den Quartettcolleuren war natürlich keine Rede mehr. Glücklicherweise scheint die Gefahr, welche den Künstler bedrohte, durch die sorgfältige Behandlung von Seite unseres berühmten Chirurgen *D. Nussbaum* bereits überwunden zu sein, der Finger hat seine Beweglichkeit wieder erhalten, und Herr *Walther* hat kürzlich schon das Solo in der C-dur-Arie der *Constante* (Einführung aus dem *Serail*) gespielt.

Die musikalische *Académie* begann ihre Thätigkeit mit einem Concert ausser Abonnement, in welchem sie unter Herbeiziehung des Theaterchors Beethoven's »Ruinen von Athen«, zwei Scenen aus dem Oratorium »Israel's Heimkehr aus Babylon« von *J. R. Schacher* und »Die erste Walpurgisnacht« von Mendelssohn zur Auführung brachte. Wir wissen nicht, ob die Bruchstücke aus dem Schacher'schen Oratorium, welche in London grossen Erfolg gehabt haben soll, glücklich gewählt waren, um das ganze Werk zu repräsentiren; die beiden Chöre, welche des Solonummern folgten, bekunden eine vollendete Technik und ein gründliches Studium Haedel's und Mendelssohn's, eine Selbstständigkeit des Schaffens war jedoch in dem Vorgeführten nicht zu finden. Das jugendliche, phantasierende Werk Mendelssohn's (wir rechnen die Walpurgisnacht zu den originalsten Schöpfungen dieses Meisters) elektrisirte Kenner und Laie und rief zu wiederholten Beifallsstürmen hin.

Das 4. Abonnementsconcert (30. März) brachte als Erinnerungsfest an Beethoven's 10. Todestag nur Compositionen Beethoven's, und zwar die Pastoral-Symphonie, Recitativ und Arie aus *Fidelio*, Quartett (C-moll) aus derselben Oper, das vierte Clavierconcert (G-dur) und die Ouvertüre Op. 184 C-dur. Die Symphonie wurde, abgesehen davon, dass aus das *Andante* nicht der Liebesschrift gemäss »*molto meno*« schien, vom Orchester noch allen Seiten meisterhaft vorgetragen und übte wieder die alte zaubernde Wirkung. Fr. *Mallingner* hatte die *Fidelio*-Arie kurz vor dem Concert zum ersten mal einstudirt und war ganz begrifflicher Weise dieser Aufgabe, der höchsten, welche einer dramatischen Sängerei gestellt werden kann, — noch nicht völlig gewachsen. So wenig wir

deswegen günstig sind, das Lob, welches wir jüngst über diese Künstler aussprechen, zurückzunehmen, so sehr müssten wir es bedauern, wenn eine so werthvolle junge Kraft durch Mangel einer vorsichtigen Leitung Schaden erleiden oder gar discreditirt werden sollte, — wofür in München einige Beispiele anzuführen wären. Eine Sängerin, welche in rein italienischer Schule gebildet ist, kann nicht ohne vorzuzugendes Talent und abzuliebes Studium Beethoven singen, wenigstens nicht mit jener vollen Beherrschung und Durchdringung des Stoffs, welche Euerer einer von einer Künstlerin ersten Ranges, andererseits gerade Beethoven gegenüber gefordert wird. Der Übergang zu dieser, sowie überhaupt zu jeder deutschen Musik ist ganz natürlich in Mozart's Geangswiese gegeben. *) — Fri. Marsstrand aus Hannover (Schülerin des Herrn Lebert in Stuttgart) spielte das Clavierconcert nicht ohne Poesie und mit sehr sauberer, wo es galt, brillanter Technik.

Das zweite Programm, seit Jahren eines der dürftigsten und eigenhumlichsten, vermochte keine grosse Zuhörschaft anzulocken. Mit Ausnahm der Schluss bildenden Overture zur Oper *Ferrabras* von Schubert, einem ganz herrlichen, gewissen Tonsstück, des für ein Solo-Violoncell eingerichtetes *Larghetto* aus Mozart's Quartett Op. 168, welches von Herrn Werner sehr fein gespielt wurde, und zweier Violoncello-Partien von Brahms, die hatten sämmtliche Nummern das Loos eines mehr oder minder entscheidenden Fiascos. Geradezu sonderbar dunkte uns die Wahl der Esser'schen Suite (A-moll), welche, abgesehen von dem wieder ganz willkürlich gewählten Titel, früheren Arbeiten dieses Componisten an Erfindung bedeutend nachsteht und im Schlussatz, der ganz auffallend wie eine Parodie auf gewisse Extravaganzen des Zukunftsmeisters klingt, allgemeinen Missbehagen erregte. Dass ein Kritiker wie Haackel dieses Werk so hoch anpreisen konnte, beweist uns, dass das Spruchwort vom *bonus Homerus* minnter auch auf die Gattung der *boni cubiti* angewandt ist. — Zwei Frauenzerzeten von J. U. brachten die gesunkene Stimmung noch vollends auf den Gefrierpunkt. Fein gedacht und von entschiedenem Inhalt schienen uns dagegen allerdings die Quartette von Brahms (der Gang zum Liebchen und *Schwärzchen*), aber sehr unglücklich, da es doch für passender gefunden, diesen in München noch ganz unbekanntem Componisten mit einem seiner Orchesterwerke einzuführen, — eine Serenade von Johannes Brahms hatte den Platz der Esser'schen Suite ungleich besser ausgefüllt. Ein Fagottconcert von Weber, welches von Herrn Ch. Mayer, einem hervorragenden Mitglied unseres Orchesters, gespielt wurde, machte einen unvorigen komischen Eindruck, da es gar nicht notwendig ist, die Tüchtigkeit unserer Bläser durch Solo zu erproben, sollen dergleichen Dinge als einem wirklich überwundenen Standpunkt angehörig nicht mehr hervorgezogen werden.

Das darauf folgende Concert war mit einer der ewig jugendfrischen Symphonien Haydn's (B-dur, Nr 3 der Breilkopf B. Hirtel'schen Ausgabe) eröffnet; dann sang Frau Dietz mit eminenter Bravour eine Arie aus Handel's *Scamone*, deren Begleitung, was wir als Curiosum verzeichnen müssen, für Orgel mit obligater Solovoline!) arrangirt war, ein Violoncellconcert (D-dur Op. 43) von Mozart gab dem Spieler, Hrn. Brückner, Gelegenheit, seine recht solide Technik zu zeigen. Mit grösserer Spannung sahen wir jedoch der Arbeit eines zum ersten Mal vor die Öffentlichkeit tretenden jungen Componisten, Hrn. Leo Grill, entgegen, und wir freuen uns zu berichten zu können, dass diese erste von besten Erfolg gekündete Probe ein achtbares, vom schönsten Streben erfülltes Talent bekunde. Unter dem Namen *Serenade* (den wir vor allem dem der Suite vorziehen, wiewohl es schliesslich weniger auf den Namen als auf den Inhalt ankommt) führte uns Grill eine Reihe von etwas knapp gehaltenen, in ihrem Grundzuge zweiheiligen Orchesterstücken vor, deren erster, vierter und fünfter Marsch, Allegretto und Finale) bereits im stempel vorgeschrittener Kunst trage, während der zweite, ein etwas zu unruhiges Andante, und das darauffolgende Allegro, so dem wir ein zweites Thema vermissen, mehr noch den Standpunkt des Anfängers verriethen. Als fleissigem und gewissenhaftem Schüler Fr. Lachner's steht dem jungen Componisten schon jetzt eine grosse Formgewandtheit und sichere Handhabung des Orchesters zu Gebote, und es ist aus der Wahl und Vertheilung seiner Motive zu erkennen, dass er das Zeug hat, sich bald eine grossere Selbstständigkeit zu erringen. Eine recht niedliche und interessante Gabe war Hiller's *Ständchen* (den von Uhland) für eine Mezzosoprannstimme mit Begleitung von Streichinstrumenten, welches, gehoben durch den poetischen Vortrag des Fr. Ritter, so sehr ansprach, dass es nach stürmischem Applaus wiederholt werden musste. Den Schluss dieses Concerts, welches sich von dem vorausgehenden so vortheilhaft unterschied, bildete Cherubini's Overture zu *Anacreon*.

*) Solchen Erziehungsmaximen stehen freilich die Verhältnisse im Wege. Fr. Mallinger wird in den bevorstehenden Mustervorstellungen des Lobengrin die El'sa singen.

Ueber das vierte Concert, in welchem eine bereits besprochene Novität, das Oratorium *Kala* (Text nach Byron von Theodor Heigel) von Max Zenger unter des Componisten Leitung zur Aufführung kam, ist Referat nicht in der Lage Bericht zu erstatten, da er mit Jenen von Kindesbeinen an in viel zu naher Beziehung stand.

Der Oratorienverein brachte in seinem zweiten Concert S. Bach's *kräftige Cantate* *„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“*, zwei Chöre aus dem *„König Thamos“* von Mozart, welche neben unverkennbaren Spuren der Jugendarbeit auch schon auf den Schöpfer des Don Juan hinweisen, und ausser zwei Frauenzerzeten von Willner und zwei Chorliedern (im Volkton) von Max Zenger als sehr willkommene Novität Gode's *„Ballade von Erlkönigs Tochter“*. Trotzdem, dass dieses Werk, welches in seinem instrumentalen Theil grosse Feinheiten bergen mag, zur mit Clavierbegleitung gegeben wurde, fand es doch vermöge des romantischen Zugs, welcher über dasselbe ausgebreitet ist, eine allgemein freudige Aufnahme; Herr Gara sang die Partie des Ouf auch mit vollkommenem Verständniss und vieler Wärme. Das Programm des dritten Concerts dieses Vereins bestand aus Händel's *Delinger Te deum* und Cherubini's Requiem.

Schliesslich haben wir noch einen neuen *„musikalischen Kränzchen“* zu erwähnen, welches unter der Ägide des Hrn. Bar. v. Fell entstanden ist und alle namhaften Kräfte Münchens zu seinen Mitgliedern zählt; der Zweck des Vereins ist Cultus der gesungenen und instrumentalen Kammermusik in wöchentlichen zwanglosen Abendunterhaltungen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die in Wien erscheinende *„Internationale Revue“*, Monatschrift für das gesammte geistige Leben und Streben der ausserdeutschen Culturwelt brachte in ihrem Aprilheft, das uns erst in diesen Tagen vor die Augen gekommen ist, einen lesernwerthen Artikel: *„Zur Frage über die Heimath der modernen Musik von E. v. Sallwürf“*, worin aus dem im zweiten Bande der von Fr. Christy her ausgegebenen *„Jahrbuch für Musik“* enthaltnen Aufsatz *„Das Locheimer Liederbuch“* gefolgt wird, das nicht den Niederländern allein der Ruhm gebührt, den ihnen die selberrige Geschichtschreibung beizumessen, die Begründer der modernen (d. h. achtehrhundert) Musik zu sein.

In München hat Herr v. Bulow den *„Ironbador“* von Verdi zu grossen Ehren gebracht, indem er ebenfalls eine *„Mustervorstellung“* dieses Opernwerks setzte. Unsere *„Musik“* gerade *„Verdi der zweite sein“*. Man sieht Wagner und Verdi stehen in Wirklichkeit näher aneinander als man glauben sollte; ein Verehrer Wagner's braucht keinen grossen Sprung zu machen, um auch für Verdi einzustehen.

Im Schosse der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien scheinen ernstliche Zerwürfnisse angebrochen zu sein. Der irrtümliche Director des Conservatoriums, Hr. J. Hellmesberger, hat seine Entlassung eingereicht, weil die Anfassung der Compositionscasse des Hrn. O. Dessoff beschlossen wurde, ohne dass sein Gutachten eingeholt war. Zwei Directionsmitglieder haben ebenfalls ihren Rücktritt erklärt für den Fall, dass jener Auflösungs-Beschluss nicht zurückgenommen wird. — Der Bau des neuen Gesellschaftshauses soll bereits in Angriff genommen sein; bei den jetzigen Finanzverhältnissen Oesterreichs und dieser Gesellschaft insbesondere, scheint dieser Bau aber ein grosses Waage.

Bei dem Züricher Musikfest, welches in diesen Tagen stattgefunden hat, wirkte das Ehepaar Joachim wegen Krankheit der Frau Amalie Joachim nicht mit. Die Violin-Soli hatte Herr Je an Beck er übernommen.

Leipzig. Vorigen Sonntag fand in der Nicolai-Kirche eine Auführung des Riedel'schen Vereins statt.

Briefkasten der Redaction.

Br. in P. Das Buch von K. geht an Sie ab. Das andere wollen Sie doch gef. sich aus der Bibliothek entleihen. Zu den Curiosa musste man doch wohl einige erläuternde Bemerkungen beifügen, doch scheinen uns nicht alle Beispiele wirklich *„curiosus“* genug. — D. in B. Bis wann können wir wohl die Erlaubnis der F. sehen sich hoffen? — G. in M. Schellen Sie nicht über Schreibfehlern, es geht immer noch sehr viel zu thun. — M. in Z. Die besprochenen Noten können Sie behalten. — P. in W. Wir hoffen, wenn auch etwas verspätet, doch noch etwas Ordentliches über Ihre Arbeit zu bringen. — S. in Br. Sie kommen aber in der That gar nicht vor der Stelle. — S. in M. Der letzte Bericht kann nur in grosser Abkürzung gebracht werden. Für den nächsten Winter verziehe ich mir.

ANZEIGER.

[143] **Neue Musikalien**
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Joseph Haydn

- Op. 88. **Quintett** für Streichinstrumente. Für Pianoforte zu 4 Händen von Franz Wüllner. 4 10
Symphonen. Revidirt von Franz Wüllner. Partitur.
Nr. 4. Hdor. — 35
— Orchesterstimmen. Nr. 4. Hdor. 4 15
— Für Pianoforte zu 4 Händen von Fr. Wüllner.
Nr. 4. F moll. 4 —
— 3. Hdor. 4 10
— 2. Hdor. 4 5
(Obige Symphonien waren bis jetzt noch nicht im Druck erschienen.)

[144] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienen soeben:

G. F. Händel

- Israel in Aegypten.** Oratorium. Clav.-Ausz. mit Text u. 211
— Chorstimmen. n. 4 — 15
— Textbuch. n. 5
Judas Maccabäus. Oratorium. Clav.-Ausz. mit Text u. 211
— Chorstimmen. n. 4 — 14
NB. Diese Ausgabe ist die einzige, welche mit der Original-Partitur der Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt.

[145] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

M. BERGSON.**Concert symphonique**

pour le Piano

avec Accompagnement d'Orchestre.

Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur
Preis 1 Thlr. 25 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

- Op. 46. **Marche des Vivandiers.** Caprice de Genre pour le Piano. 45 Ngr.
Op. 51. **Le Tataqua.** Danse havanaise pour le Piano. 45 Ngr.
Op. 60. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impérial de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Genève.) — Cah. 1. La Naive. La Folâtre. La Passionée. La Sensitive. 4 Thlr. — Cah. 2. L'Impétueuse. La Sérieuse. Pour la main gauche seule. 25 Ngr.
Op. 61. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis; Maintenant. Aujourd'hui; Méditation.) 25 Ngr.

ROBERT SCHUMANN'S WERKE

[146] aus dem Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

- Op. 79. **Zigeunerleben,** Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleinen Orchester instrumentirt von Carl G. P. Grädasar. Partitur 4 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr.
Op. 139. **Overture zu Goethe's Hermann und Dorothea,** für Orchester. [Nr. 4 der nachgelassenen Werke.] (Seiner lieben Clara gewidmet.) Partitur in 8^{vo} 4 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clav.-Ausz. zu vier Händen, vom Componisten 4 Thlr. Clav.-Ausz. zu zwei Händen, vom Componisten 25 Ngr.
Op. 137. **Jagdlieder.** Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad lib.) [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 3 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen einzeln à 74 Ngr. Hörnstimmen einzeln à 5 Ngr.
Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Früh auf zum frohlichen Jagen.
— 2. »Habet Acht!
— 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muld.
— 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf.
— 5. Bei der Flasche: »Wo geht es wohl noch Jägeriv.
Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 3 Thlr.
— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu 2 Händen, 3 Thlr. Abtheilung I.
Nr. 4. Vorspiel. (Im Bolero tempo.) 5 Ngr.
— 5. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein, für Sopran. 5 Ngr.
— 6. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen, f. Tenor. 5 Ngr.
— 7. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen, f. Sopr. u. Alt. 10 Ngr.
— 8. Romant: »Aufs nachreicher Ebro, für Bariton. 10 Ngr.
— 5^{te} Dasselbe für Bass. 10 Ngr.
Abtheilung II.
Nr. 6. Intermezzo. (Nationalanz.) 5 Ngr.
— 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen, f. Tenor. 5 Ngr.
— 8. Lied: »Horch, hoch sind die Berge, für Alt. 74 Ngr.
— 9^{te} Dasselbe für Sopran. 74 Ngr.
— 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen, für Tenor und Bass. 10 Ngr.

- Nr. 10. Quartet: »Dunkler Lichtschein, blinder Blick, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 14 Ngr.
Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel, für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Singst. 3 Thlr. Chorst. einzeln à 5 Ngr.
Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] (Frau Lucia Frege gewidmet.) 21 Ngr.
Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wanderer, dem verschunden so Sonn' als Mondenschein von Justus Kerner. 74 Ngr.
— 2. »Leh' deine Wang' an meine Wang' von H. Heine. 5 Ngr.
— 3. Mädchenwermuth: »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen? Unbekannter Dichter. 5 Ngr.
— 4. »Mein Wagen rollt langsam von H. Heine. 74 Ngr.
Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade von L. Uhland, bearbeitet von K. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 4 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr.
Op. 144. **Neujahrlied** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 30 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 30 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.
Op. 147. **Messe** für 4stimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 4 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Chorstimmen à 15 Ngr.
Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 15 Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen von F. L. Schuberth 4 Thlr. 25 Ngr.
Scherzo und Presto passionato für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.] Scherzo 15 Ngr. Presto 1 Thlr.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 24. Juli 1867.

Nr. 30.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Lehrhafte Schriften, Compositionen für Violine). — Aus Köln. — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Miscellen [Briefe Mozarts]). Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Recensionen.

Lehrhafte Schriften.

E. K. Die Mancherlei Bücher und Büchlein, welche über Kunstlehre letzthin erschienen sind, theilen wir am einfachsten in Hausgeräth und Nippsachen, je nach dem Bedürfniss, dem sie bestimmt sein wollen: ob sie den Inhalt der Kunst mehrten mit alten und neuen Schätzen des Wissens, oder ob sie nur eben — ein Buch bedeuten, das einen Autor bedeutet, welcher . . . , doch wir greifen dem Leser nicht vor, dem es ernst ist, auch aus flüchtiger Kenntnissnahme bedeutenden Gewinn zu ziehen. Wir beginnen die Reihe mit historischen und schliessen mit didaktischen in engem Sinne.

Wissenschaftliche Werke, an denen die Perle des Schwesses klebt, aber auch der Perle glanz der Zukunft leuchtet, aufmerksam zu durchlesen, ist nicht Jedermanns Sache. — Westphal's und Chrysander's neueste Schriften loben, wäre überflüssig, weil der ernstliche Leser, der sie durcharbeitet, darin vieles findet, was mit gewöhnlichem Lobe nicht abzutun ist. Westphal's »Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik« (I. Abtheilung, Breslau 1861) ist ein kühner Wurf, der manche dunkle Frage erhellte und in freilich nicht leichter Darstellung den Grundriss der griechischen Musik vom Anfang an entwirft. Leider jedoch ist von dieser ersten Abtheilung, die mit dem Flötenspieler Phrynis schliessen soll, die schon auf Ostern 1865 versprochene Fortsetzung noch immer nicht erschienen; wir haben also einen Torso vor uns, dessen Kunde uns mehr Hoffnung als Frucht gewährt. Die Erzählung bricht unvollendet ab bei Phrynis, dessen Zeit nicht angegeben ist; sein Vorgänger Polynnastus, Gründer der zweiten musischen Kunstform = *κατάστασις μουσική* — lebte um Olymp. 33, etwa 650 v. Chr. Da nun auch Plutarch mus. c. 9 den Phrynis nicht nennt und c. 30 ihn nur zwischendurch erwähnt, so bleiben wir bezüglich dieses epochemachenden Namens auf die Zukunft verwiesen. — Das Geschichtsbuch ist folgendermassen gegliedert: I. Uebersicht der antiken Musiktheorie. II. Die

monodische Lyrik und Instrumentalmusik der Griechen (Erste Periode: von Terpander bis Polynnastus, 776 bis 650 v. Chr.), 1. Terpander's Kitharodie, 2. Clona's Autodik, 3. Archilochus, 4. Olympos. III. Die Monodik von Polynnastus bis Phrynis. — Die spätere Capitel der versprochenen zweiten Abtheilung sollen enthalten: (IV.) Chorische und scenische Musik der classischen Periode (von Pindar bis Euripides), (V.) die nachclassische, (VI.) die byzantinische, (VII.) die mittelalterliche, (VIII.) die arabishe Musik — ein gewaltiger Inhalt, der sich schwerlich in einem mässigen Octavband durchnehmen lässt. Manches, was in diesem unvollendeten Werke fraglich bleibt, findet Aufschluss in der »Harmonik und Melopödie der Griechen« (II. Theil der Metrik von Rossbach und Westphal. Leipzig 1863). Diese nebst dem »System der antiken Rhythmik« (Leipzig 1865) sind, wie uns scheint, die besten Arbeiten unsers Verfassers auf diesem Gebiet, fruchtbarer jedenfalls schon deshalb, weil sie abgeschlossen sind und erfüllen, was sie versprochen. Ausführlicher, als im reinmusikalischen Blatt angemessen scheint, sind beide Schriften besprochen in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1865, 32 S. 424 und 1867, 46 S. 623; hier nur in der Kürze Folgendes. Das Geschichtsbuch unsers Verfassers enthält Vieles, was sowohl dem gemeinen Verstand, als dem philologischen Kenner schwierig ist und bleibt, zumal der grössere Theil die unermüdete Scalenlehre behandelt, wo man nach langem Untreihen in unnatürlichen und verkehrten Namen (vgl. Harmonik 213, 337) endlich doch geringe Frucht davon bringt. Allerdings ist neben mancher tauben Nuss doch auch ein Zeugniss darin verborgen, wie ernstlich die Griechen auch dieser Kunst auf den Grund zu kommen trachteten, weit ernstlicher als viele, die, in der höheren Kunst der neuen Welt erwachsen, nun nur spielend lernen, was vorzeiten mit jahrelangen Mühen erworben ward. Dass die antiken Systeme Manches enthalten, was schon den Alten unbrauchbar, unsomehr also uns Heutigen werthlos ist — wie z. B. die allruffenen Intervalle, welche mehr den gelehrten Physiker oder Virtuosen, als die hohe Kunst und

das Volk angehen — dieses und Aehnliches gesteht Westphal ehrlich zu. Werthvoll für die Geschichte ist dagegen die Darstellung des Fortschritts der Theorie: der Grundsatz, das die Mese, d. h. der Grundton, den Schluss der Melodie ausmache und jedes vollständige Melos = Liedgesang — mit Consonanz schliesse (Harm. 109, 112), ist zwar für uns nicht überraschend, aber ein *Notabene* für die, so noch heute auf speculativem Wege andere Möglichkeiten ersinnen wollen, als die vieltausendjährigen Grundgesetze der Schlussconsonanz und des Diatonen, die sie nur deshalb hassen, weil sie pythagorisch sind, also alt, daher unfortschrittig, daher verwerflich — wie von G. Weber bis zu den Allerneuesten bereits mehreremale versucht ist. — Ein wichtiges Neues, was Westphal entdeckt hat, ist die Darstellung des harmonischen Dreiklangs im Alterthum, welche seit lange bald behauptet, bald geleugnet ist. Westphal beweist die Wirklichkeit harmonischer Begleitöne und die Angabe des möglichen und bräuchlichen; von da bis zur Wirklichkeit der vollen Dreiklänge geht der Weg durch kühne Sprünge zu dem Ergebnis, welches der Verfasser selbst Harm. 25, 117 als hypothetisches bezeichnet; ein Beispiel der Ausführung giebt das Geschichtbuch S. 29, wo auf dem Grundton *f* durch Herbeiziehung von Nebenscalen und Combination zweier Stellen aus Plato und Aristoteles das *a* und *c* konstruirt wird, aber nur als instrumentaler Beiklang (*τραγουδία*), nicht im menschlichen Chorklang. Nahe liegt auch der Gedanke, dass der Ausklang der Lyra- und Harfen-Saite das offene Geheimniss des Durklangs schon damals vor die Seele brachte — dessen Aufschluss erst einer Zeit tieferer Erfüllung vorbehalten war.

Westphal's neueste Schrift »Plutarch über die Musik« griechisch und deutsch mit Anmerkungen, Breslau 1866,^{*)} enthält 33 Seiten griechischen Text, dann mit neuer Paginirung 95 Seiten deutschen Text, welcher erstlich die Quellen und Gestalt des Textes, dann die Uebersicht des Inhalts, hierauf die deutsche Uebersetzung, endlich Erläuterungen, die sich bis S. 9 des griechischen Textes erstrecken, enthält. Es ist also auch dieses Buch ein unabhgeschlossenes, aber keine Fortsetzung versprechen, obgleich in den späteren nach S. 9 folgenden Stellen gar vieles Erläuterungsbedürftige vorhanden ist. — Ungezachtet dieser Mängel, die sich nicht mit Genialität des Autors entschuldigen lassen, leuchtet doch seine Genialität durch dieses Bruchstück eines voll ausgewachsenen Buches hindurch. Der originale griechische Text ist gestäubert und hergestellt mit geistvoller Kühnheit, welche den Leser fortreisst, auch wo er im Stillen widerspricht. Der deutsche Theil giebt Rechenchaft über den Gesamtinhalt, über die kritische Herstellung des wunderbar gestalteten Original-Textes und zeigt danach als Quellen

^{*)} In dem unten vorliegenden Exemplar ist das Buch als selbstständiges Werk, wie oben angegeben, titelirt; andere Exemplare bezeichnen es als III. Abtheilung der »Alten und Mittelalterlichen Musik«. Widerspruch nicht solche Zählung dem Titel und der Vorrede der I. Abtheilung?

Plutarch's vielerlei: Aristoxenus (333 v. Chr.), Heraklides Ponticus (350 v. Chr.), Auszüge unbekannter Schriften und Plutarch's eigene Worte; letztere machen ungefähr ein Drittel des Ganzen aus. Die Arbeit scheint eine Jugendschrift Plutarch's (S. 33) und ist eine Compilation ungleichen Werthes (S. 26, 27). Was ist nun aber ihr Werth? Dass wir die blosse Zusammenstellung einzelner Aussprüche der vorzeitlichen Meister, zumal solcher, die insgesamt den Untergang einer vollkommeneren Kunstperiode beklagen, ja die nicht einmal aus den Kunstwerken ihrer Zeit Proben, d. h. Melodien darbieten (S. 23) — dass wir solche Arbeit als wichtige Geschichtsurkunde nicht anerkennen, wolle uns der Verfasser verzeihen. Es ist weder Verkleinerung seiner fleissigen Arbeit, noch Missachtung Plutarch's, noch der nachgewiesenen älteren Quellen, wenn wir die Klagen über Verfall, die Erzählung von den Scalen und Tonsystemen der Vorzeit (die sogar noch hinter Plato zurück liegt!) und von den immer noch räthselhaften harmonischen Feinheiten — nicht für historischen Gewinn achten, der etwa concrete Begeisterung wecken, gesunden Nahrungsstoff darbieten könnte. Vieles würden wir besser verstehen, wenn der S. 18, 25 und öfter erwähnte Commentar bis an Ende durchgeführt wäre. Westphal's Verdienst ist die Herstellung des Textes und die Darlegung der Quellen; auch die deutsche Uebersetzung gereicht zum Vortheil: sie ist schön lesbar, getreu und durch Notenbeispiele deutlicher als das Original; warum aber sind in der Uebersetzung c. 23, 24, 25, 27 weggelassen? Unwichtig sind sie nicht, sonst wären sie ja nicht im Commentar besprochen! Hiernach glauben wir den Fortschritt in der philologischen *) Exegese, welchen Westphal dem wunderlichen Werk hat angedeihen lassen, gebührend dankbar anzuerkennen, wenn wir dennoch die ausführliche mit vollständiger Uebersetzung und Erklärung — freilich lateinisch! ausgestattete Ausgabe von Rich. Volkmann (1856) noch heute für unentbehrlich achten.

Von technischer Theorie ist nicht eben Hervorragendes uns zur Hand gekommen; einige notable Nova sind theils interessant, theils curios, immerhin Zeichen der Zeit.

W. Heinzelmann »Der polarische Gegensatz in der Musik« (Leipzig 1867, 164 S. 8.) will ein neues System der Tonreihen darstellen, für Jedermann verständlich ohne Noten. Das neue System, welches dem »falsch angelernten, d. h. dem diatonischen! — gegenüber treten will, ist nicht neu, sondern ziemlich alt: es ist die 12tonige chromatische Scala, dieser saftreiche *duodenus*, an dem die Chinesen bereits 2000 Jahre lang gesogen haben! Dass diese zwölf einander ganz gleiche Intervalle seien, wird mit beneidenswerthem Köhlerglauben für

^{*)} Obwohl auch hier Einzelnes rückständig bleibt. Die vielbesprochene Stelle c. 2 *μὲν παρὰ τὸ ἄρα* ist ohne Erklärung evident erwiesen. — Das Wort *μοικητικὸς* für Componist zu nehmen, ist sprachlich nicht gerechtfertigt und durch Westphal S. 66 nicht bewiesen.

gewiss genommen nach Anleit unsers temperirten Breterkastens. Was dabei herauskommt, wenn *F. gis* eine Quarte, *F. e* eine Duodecime genannt wird, — welchen Gewinn die Kunstseht davon trägt, wenn mit wissenschaftlich klingenden Wörtlein *s* positiv, negativ, peripherisch, polarisch u. dergl. die Luft zerdoschen wird — dieses und Aehnliches wolle der curieuse Leser, den nach noch nicht Dagewesenem gelüftet, selbst durcharbeiten. Es muss auch solche Käuze geben, die durch Unsinns den Rechtsinn belächeln — vielleicht findet sich aber auch hier eine Schaar zeitgemässer Adepten, die phrenetisch entückt werden und öffentlich ausrufen: Allah ist gross! *Révolution entière — ère nouvelle — émotion profonde* u. s. w.

(Schluss folgt.)

Compositionen für Violine.

F. W. Rust, Sonate für Violine solo, für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeben von F. d. Da vid. Leipzig, Peters' Bureau de musique.

M. Mit der Ausgrabung der obigen Sonate hat Concertmeister David in Leipzig abermals das Verdienst erworben, die Aufmerksamkeit des musikalischen Publicums — der Musiker wie der Laien — auf einen älteren Künstler zurückelenkt zu haben, der seiner Zeit wohlberufen für unsere Generation einen unverdienten Vergessenheit bereits anheimgefallen war. Friedrich Wilh. Rust, gest. in Dessau im Jahre 1796 in einem Alter von 57 Jahren, der als ausübender Künstler auf dem Clavier und der Violine sich eines bedeutenden Rufes unter seinen Zeitgenossen erfreute, hat sich auch als Componist durch eine nicht unbedeutende Anzahl von Sonaten, Concerten u. s. w. für Clavier, Violine und andere Instrumente, sowie von Liedern, Duetten, Chören und verschiedenen Kirchenmusiken bewährt. Die vorliegende Sonate, in Original-Ausgabe mit zwei andern Sonaten in demselben Verlage wie die obige Bearbeitung erschienen, fällt, wie der Titel besagt, in das Jahr 1795, kann also föhlich als eine reife Frucht seiner künstlerischen Individualität gelten. Indem wir der folgenden Besprechung derselben zunächst jene ältere Original-Ausgabe zu Grunde legen, werden wir weiter unten auch Veranlassung haben, auf die neuere Bearbeitung näher einzugehen.

Die Sonate enthält fünf Sätze: Grave, Fuge, Gigue, Chaconne, Courante, welche in zwei durch formelle Anlage, wie durch charakteristischsten Tongehalt scharf von einander gesonderte, ja sich gegensätzlich gegenüberstehende Theile auseinander treten, nämlich: Grave und Fuge einerseits, Gigue, Chaconne und Courante andererseits. Das einleitende *Grave* c, D-moll $\frac{1}{4}$, zeigt in der Form eines zweitheiligen Präludiums einen wesentlich vorbereitenden Charakter, ohne eigentlich melodiosen Grundgedanken kündigt sich in rhythmisch wechselvollen Gängen eine ernste entschlossene Stimmung an, welche, durch wehmüthige, chromatisch sich hindurchwindende Accente unterbrochen, mittels eines Halbschlusses in der Dominant-Tonart A Halt macht und sodann in der unmittelbar sich anschließenden Fuge, D-moll $\frac{1}{4}$, in breiten Zügen sich entfaltet. Da die Besprechung der Bearbeitung uns Veranlassung geben wird, auf eine Stelle in diesem Satz insbesondere zurückzukommen, so sei es gestattet, den allgemeinen Entwicklungsgang mit einigen Strichen anzudeuten.

Das Thema, welches einen gewissen landläufigen Zug der instrumentalen Fugenthemas jener Zeit nicht verleugnet, tritt als Führer wie folgt:



zunächst auf der Tonica, sodann als Gefährte auf der Quinte, sodann nochmals als Führer auf der höheren Octave ein; die folgende breit angelegte Durchführung beschränkt sich im wesentlichen auf eine abwechselnde Benutzung der thematischen Bruchstücke *a* und *b*; sie wendet sich zunächst nach *F*-dur, dann nach flüchtiger Berührung der verwandten umliegenden Tonarten nach *B*-dur, welches als das Ziel der Modulation in diesem Theil noch eine fernere Auseinandersetzung zumal des Motivs *b* (in 8 Takten) in Anspruch nimmt. Auf dem liegenden Dominant-*F* tritt nun ein wirkungsvoller Zwischensatz in Arpeggien auf, welcher — ohne Hauptschluss in der Tonart, nach einer kurzen Unterbrechung durch das Motiv *a* (4 Takte) auf ein liegendes *D* (Dominante zu *g*) übertragen wird. Mit dem

hier erscheinenden alterirten Accord b_7 wird das Dominant-*D* aufgegeben, mit einer flüchtigen, gleichsam zufälligen Berührung des diatonischen *e* die Dominant-Harmonie von *d* b_7 hergestellt und so in überraschender energischer Weise der Rückgang in die Haupttonart bewerkstelligt. Mit dem plötzlichen Abbrechen der Arpeggien auf dem tonischen *D* tritt das Thema wieder ein, in der Hauptsache aus das Motiv *a* beschränkt, wendet sich aber bald nach der Dominante; auf dem liegenden *A* wird der Zwischensatz in der Haupttonart wiederholt und hieran der Schluss in breiten, gewichtigen Accorden geknüpft.

Diese Skizze zeigt nur ein frei sich bewegendes zweitheiliges Fugato-Spiel mit den Motiven *a* und *b*; es leuchtet ein, dass das ganze etwas langsame Thema in der wiederholten, äußerlich mechanischen Aneinanderreihung der Motive *a* und *b* jene kernige Gestaltung vermissen lässt, welche allein ein Thema geeignet macht, als Grundlage für eine aufsteigende thematische Entwicklung zu dienen; so finden wir denn auch die musikalische Gipfelung des Satzes nicht in einer harmonisch-modulatorisch gesteigerten Behandlung des Themas (man vergleiche dagegen z. B. die Bach'sche *G*-moll-Fuge in der ersten Violine-Sonate), sondern in den arpeggirten Zwischensätzen auf den Dominanten *F* und *A*. Trotzdem erscheint der Satz doch im Licht einer einheitlichen Conception; die erste, in vollen Zügen gleichmässig dahinströmende geschlossene Haltung verknüpft denselben mit dem vorausgegangenen *Grave* zu einem organisch abgerundeten Tongemälde, und verfehlt nicht in Verbindung mit der ihm inwohnenden instrumentalen Wirkungsfülle einen ästhetisch befriedigenden Eindruck zu machen.

Im entschiedenem Gegensatz hierzu stehen die anderen Sätze; ohne Abschlüsse, durch überleitende Cadenzen aneinander gehängt, bilden dieselben ein zwar äußerlich zusammengehöriges Ganze, das aber innerlich im buntesten Wechsel der heterogensten Stimmungen herumbirrt. Den Kern bildet die den Reigen eröffnende anmüthige, reizvoll zierliche Gigue *D*-dur $\frac{1}{4}$, welche nach jedem der folgenden Sätze wiederkehrend (in dieser Weise an das moderne Scherzo mit zwei Zwischensätzen erinnernd) das in Contrasten auseinandergehende Stimmungsbild allseitig umrahmt; aber weit entfernt, dass damit ein durchschlagender Grundton der Stimmung

gewonnen würde, trägt dieser wiederholt unerwartete Eintritt der Gigue nach den launisch dazwischenfahrenden Cadenzen nur dazu bei, den Eindruck eines humoristischen Spiels subjectiver Willkür mit an sich unverrätlichen Contrasten zu verstärken. Beweis schon die unverkennbare Absichtlichkeit dieses Verfahrens eine von jener älteren naiveren Compositionsweise, welche diese Tänze in die Kategorien der Kunstformen eingeführt hat — entschieden abweichende Richtung, so zeigen auch Form und Tongehalt der einzelnen Sätze, dass hier nicht viel mehr als nur der Name dieser Kunstgattungen vorliegt, dass aber der überlieferte Charakter derselben nur wie ein undeutliches Echo in der Erinnerung nachklingt. So wird in der Gigue das eigentlich lebhaftes Temperament durch das Element des Pikanten und Zierlichen verdrängt; die Chaconne, D-moll $\frac{3}{4}$, trifft zwar im Allgemeinen den angemessenen ernsten, an's Steife anstreifenden Ton, zeigt dagegen eine völlige Beseitigung der alten aus diesem Charakter ganz folgereicht entwickelten Form von pedantisch und hartnäckig an einem unverändert bleibenden Grundbass anknüpfenden Variationen. Wir haben es vielmehr mit einer dreitheiligen Liedform zu thun, deren dritter Theil durch die den Faden abschneidende Cadenz abgebrochen wird. Siregar hält sich die Courante, G-dur $\frac{3}{4}$, auf die überlieferte zweitheilige Liedform, geht aber zum Schluss nach der Wiederholung des zweiten Theils gleichfalls in eine frei phantasirende Cadenz über und mündet durch dieselbe in die zum dritten Mal wiederkehrende und die Sonate nunmehr beschliessende Gigue ein.

Im Allgemeinen steht der künstlerische Gehalt dieses zweiten Theils gegen den des ersten etwas zurück; dagegen macht sich hier das specifisch instrumentale, violingemässe Element in noch hervorstechenderer Weise geltend und stempelt die Sonate ganz besonders zu einem dankbaren Violinstück. Die technischen Anforderungen an den Spieler, welche den Standpunkt Fiorillo's einnehmen, sind nicht unbedeutend. Der Herausgeber hat durch Hinzufügung einer Clavierbegleitung eine wesentliche Erleichterung ermöglicht und dadurch der wünschenswerthen allgemeinen Verbreitung der Sonate wesentlich Vorschub geleistet.

Indem wir hiermit auf diese Bearbeitung selbst zu sprechen kommen, können wir die allgemeine Bemerkung nicht unterdrücken, dass die in neuerer Zeit vielfach hervorgetretenen Bearbeitungen älterer Tonwerke mehr und mehr eine bedenkliche Richtung subjectiver Willkür seitens der Bearbeiter wahrnehmen lassen, welche den nicht zu verkennenden Nutzen der allgemeinen Verbreitung gehaltvollerer Werke in gewisser Weise verkümmert. Wenn auch zugestanden werden mag, dass die veränderte technische Behandlung der Instrumente häufig eine Anpassung an die modernen Anforderungen wünschenswerth, ja bei älteren Orchesterwerken sogar notwendig erscheinen lässt, so muss doch andererseits gegen die nur zu häufig, namentlich bei den so beliebten Bearbeitungen für den Concertvortrag hervortretende Tendenz, ältere Werke nach modernen Kunstanschauungen, ja selbst nach der individuellen Geschmacksrichtung des Herausgebers umzugestalten — entschieden Einsprache erhoben werden. Halten wir an dem Grundsatz fest, dass derartige Bearbeitungen nur den Zweck haben dürfen, gewisse formelle Einseitigkeiten von nebensächlicher Bedeutung, wie z. B. harmonische Lücken, technische Schwierigkeiten ohne charakteristisches Gepräge etc., welche der Zugänglichkeit der modernen Anschauung gegenüber hinderlich sein könnten, aus dem Wege zu räumen, so ergibt sich daraus als erste Pflicht des Bearbeiters die strengste Gewissenhaftigkeit in Schonung aller eigenartigen Züge des Componisten. Diese Pflicht ausser Acht lassen, heisst aber so sehr den berechtigten Anspruch der künstlerischen Individualität auf Achtung ihres persönlichen Vollwerths zu nahe

treten, als in den weitem Wirkungen die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Individualitäten verwischen.

Auch der vorliegenden Bearbeitung gegenüber können wir, bei aller Anerkennung der desfallsigen Verdienste des wohlberufenen Herausgebers, den Vorwurf nicht zurückhalten, dass derselbe es an dergleichen Veränderungen und Umgestaltungen, für die ein anderer Grund als subjectiv willkürliches Belieben sich nicht auffinden lässt, nicht hat fehlen lassen. Wir wollen kein weiteres Gewicht darauf legen, dass auch in dem Bestreben, technische Schwierigkeiten zu beseitigen, nach unserm Dafürhalten öfter zu viel des Guten gethan worden ist, insofern sich dadurch in die für die Violintechnik des ausgehenden 18. Jahrhunderts einigermaassen charakteristische Schwerfälligkeit des Stils eine gewisse vulgäre moderne Manier eingeschlichen hat; allein wir vermögen nicht uns so leicht über andere, das musikalische Wesen der Composition selbst berührende Veränderungen hinwegzusetzen. Wir rechnen dahin zunächst die Abschwächung der aufsteigenden reinen Moll-Scala in Takt 4 und 16 des Grave zur melodisch-vermittelnden Tonfolge mit der grossen Sexte, eine Aenderung, die um so weniger begründet ist, als die harmonische Unterlage in der Clavierbegleitung ($\frac{7}{4}$ in T. 4 und $\frac{7}{4}$ in T. 16) in der That die collidirende kleine Sexte der Tonart enthält, und ausserdem der gleiche Gang der A-moll-Scala im dritteletzten Takte desselben Satzes analoge Weise in unveränderter Fassung beibehalten worden ist. Noch bedenklicher aber sind folgende, die Intention des Componisten wesentlich antastende Veränderungen:

In der Fuge gestaltet sich der oben flüchtig angedeutete Uebergang aus dem ersten Zwischensatz zu dem Thems in der Hauptart in Noten folgendermassen:

segno
u. s. w. in D-moll.

In der Bearbeitung hat diese Stelle folgendes veränderte Ansehen:

Arpegg.
NB.
u. s. w. in D-dur.

Während also das Original einen cadenzmässigen Schluss

mit nachfolgendem D-moll als der tonischen Tonart bringt, lässt die Bearbeitung den Plagatschluss eintreten und drückt damit dem folgenden

D-dur zunächst den Charakter der Dominant-Tonart von dem soeben gehörten G-moll auf, verändert also die Modulationsordnung; die Hauptsache aber dabei ist, dass mit dieser Beibehaltung des *Fis* statt des folgenden *F* die unzweideutig auf den überraschenden Eintritt der Haupttonart D-moll abzielende Intention des Componisten (dafür spricht das charakteristische

Schwanken zwischen den Accorden $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ und $\begin{matrix} b7 \\ cis \end{matrix}$ nach voraus-

$\begin{matrix} b7 \\ cis \end{matrix}$ gegangenem $\begin{matrix} 6 \\ cis \end{matrix}$) vollständig über den Haufen geworfen wird.

Ein ferneres, süsslicher noch mehr in die Augen fallendes Beispiel solchen subjectiven Beliehens zeigt der Schluss der Sonate. Hier tritt nämlich nach der aus der Course herausplatzenden Cadenz die Gigue nur mit ihrem letzten Drittheil, vom Rückgang zum Anfang, ein und läuft, ansitzt in sich selbst zu schliessen, auf absteigender Scala bei unterliegendem Dominant-Accord *A* in das einleitende Grave zurück, aus dessen

Motiven ein ganz frei componirter, mit üblichem Doppelritter verzierter Schluss in D-dur gebildet wird. Mag dieser breit ausstönende Schluss immerhin effectvoller sein als die anspruchsvolle auslaufende Gigue des Originals, so liegt doch darin eine nur aus äusserlichen Rücksichten entsprungene Massregelung des Componisten, die um so bedenklicher erscheint, als sie, nach unserer Ansicht, vom ästhetischen Standpunkt aus der Sache selbst nichts weniger als Nutzen gebracht hat. Denn durch das unvorhergesehene Zurückgreifen auf das mit diesem Theil der Sonate in gar keinem gedanklichen Zusammenhang stehende Grave wird das wiederholte Aufeinanderstossen unvermittelter Stimmungsgegensätze, welches diesen Theil des Werks ohnehin schon an die Grenzlinie einer schönen Mannigfaltigkeit gerückt hat, zum Uebermass ausbeutet und die ästhetische Gesamtwirkung dadurch vollends in's Schwanken gebracht.

Fr. Siebmann, Vier Romanzen für Violine und Piano-forte. Op. 31. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ohne durch besondere Tiefe der Empfindung, noch durch Glanz der Behandlung hervorzuzeichnen, würden diese kleinen Stücke in Liedform den ihnen eigenen melodischen Reiz zur Geltung bringen können, wenn ihnen nicht einerseits ein gewisses ungelinktes und mitunter schwerfälliges Wesen in harmonischer Beziehung, sowie andererseits eine unerquickliche Unbestimmtheit in Hinsicht auf Richtung und Ziel der Modulation anhaftete. Die unblässigen, wenn auch noch so nahe liegenden Ausweichungen von Accord zu Accord, wie sie z. B. der Mittelsatz in Nr. 4 aufzuweisen hat, zeigen ein anhaltendes tonartliches Schwanken und blindes Umbertappen, ohne irgend welchen entschiedenen modularischen Fortschritt, ja sie verathen mitunter geradezu Unbeholfenheit. Man sehe z. B. in dem angeführten Satz die Ausweichungen nach Ges-dur, Fis-moll und A-moll (S. 14 die zwei letzten und die folgenden Takte auf S. 14). Nr. 3 könnte in der schwungvoll leidenschaftlichen Zeichnung seiner Melodie als gelungen bezeichnet werden, wenn nicht der plötzlich dazwischenfahrende Clavier-Solosatz von 8 Takten den melodischen Fluss des Stücks auf eine für uns unverständliche, man möchte fast sagen muthwillige Weise unterbräche. Am einhelllichsten gerartet ist wohl Nr. 2; bei der Kürze (Einleitungs- und Schlusskatze abgerechnet, nur ein Minimum von 16 Takten) fehlt dem Stück jedoch die unzweifelhafte und darum unmittelbar ansprechende Bestimmtheit der Empfindung, sowie die daraus entspringende musikalisch schlagende Charakteristik der Melodie, wodurch so viele Volkslieder von derselben Ausdehnung stets eine nachhaltige Wirkung ausüben.

Ans Köln. *)

○ Es ist gewiss schwer, eine anschauliche Schilderung musikalischer Zustände in grossen, klaren Zügen zu entwerfen. Die Gefahr, an dem Detail zu scheitern, liegt selbst dem Geübtesten nahe. Eine andere Schwierigkeit aber ergiebt sich dem Berichtersteller, wenn er gegen vorgerasste Meinungen berichtigend ansetzen muss; dann wird seine Aufgabe zu einer wahrhaft undankbaren. Und ich fürchte, dies ist bei mir der Fall. Denn man hat in der musikalischen Welt jene Cöln'schen Berichte noch nicht vergessen, welche noch bis vor nicht allzulanger Zeit bemüht waren, den Glauben an die Vortrefflichkeit unserer Zustände zu wecken und zu nähren. Dem gegenüber letztere in ihrer Wirklichkeit zu zeigen, ist der Zweck der folgenden Zellen.

Die Grundbedingungen zur Erreichung jener Höhe sind in der That hier in vollem Masse vorhanden. Nach keiner Richtung hin mangelt es uns an den schönsten Kräften. Wir haben ein erprobtes, zahlreiches Orchester, unsere rheinischen Sängerköre gar suchen ihres Gleichen im unser Reichthum an frischen, klangvollen Stimmen. Und ein Mann wie Ferd. Hiller steht an der Spitze. Kunstliebende Private aber weitläufig in opferwilliger Thätigkeit, ja, unser gesamtes Musikleben beruht durchaus auf dieser Grundlage. Und doch kommen wir unserm Ziel um keinen Schritt näher, denn es fehlt das rechte Zusammenwirken und fehlt der rechte Ernst. Einen so günstigen Boden in den Rheinländern auch einestheils die Musik fand in dem in hohem Grad empfänglichen Sinn seiner Bewohner, so sehr widerstrebt dem auf der andern Seite eine gewisse Neigung derselben zum mühseligen Genuss. Ihr angeborener Enthusiasmus für die Kunst ist zu Zeiten hoher Anstrengungen fähig — die niederrheinischen Musikfesten sind die leuchtendsten Beweise hierfür — allein es giebt auch Zeiten der Ebbe, in welchen jede Anstrengung im Interesse der Kunst so gross zu sein scheint. Was ich hier von den Rheinländern im Allgemeinen sagte, hat seine besondere Geltung in Anwendung auf Köln. Man kommt hier in zahlreichen musikalischen Vereinen zusammen, nicht um ernsthaft Musik zu machen, sondern um sich vor Allem zu amüsiren. Und gerade diese vielen Vereine, mögen sie im Einzelnen wohl auch mitunter schöne Erfolge erringen, bilden in ihrer Gesamtheit ein unübersteigliches Hinderniss einer gesunden Entwicklung unsers Musiklebens. Jeder Erfolg des Einzelnen dient nur dazu, den Sondergeist zu nähren. In dieser Zerfahrenheit berührte ich den wunden Fleck unsers musikalischen Zustände. Gewiss giebt es Einsichtige genug, welche die Ursachen dieses Krebschadens klar erkennen und auf dessen Beseitigung hinarbeiten; ihre Bemühungen aber für ein geschlosseneres Zusammenwirken scheitern stets an der engherzigen Zügeligkeit, mit welcher ein jeder Verein eigentlich Alles zurückweist, was nur im Entferntesten einer Beschränkung seiner Selbstständigkeit ähnlich sieht. Auch findet Eifersucht so manches Dirigenten, der gleich bereit ist, in Allem einen versteckten Angriff auf seine erhabene Stellung zu sehen.

Werden Sie mit mir einen kurzen Blick auf die bedeutendsten unserer Vereine. Wir begehen hier zunächst zwei gemischten Vereinen: dem städtischen Gesangsverein unter Leitung des Herrn F. Gernsheim, hervorragend durch seine trefflichen Kräfte und Leistungen, und der *Singscadenie* unter Leitung des kgl. Musikdirectors Hrn. F. Weber, ebenfalls eine schätzenswerthe Stellung einnehmend. Von den Ver-

*) Es war uns bisher nicht gelungen einen festen Correspondenten aus Köln zu gewinnen, manche der Eingeladenen scheuten den Conflict mit den in der Kritik daselbst herrschenden Gewalten. Jetzt haben wir eine geeignete Persönlichkeit gefunden und lassen dieselbe vorerst den allgemeinen Zustand des Cölnischen Musikwesens schildern. D. Red.

einen für Männergesang sind es ebenfalls nur zwei, die hier in Betracht kommen können. Es sind dies: der Männergessangverein unter F. Weber, der sich noch von Alters her besonders durch seine ausgedehnten Sängerbahnen eines bedeutenden Rufes erfreut, und der aus ihm hervorgegangene Sängerbund, der unter Gernsheim's trefflicher Leitung sich in kurzer Zeit zu gleicher Höhe emporshaw. Schliesslich erwähne ich noch der zwei Instrumentalvereine: der musikalischen und der philharmonischen Gesellschaft, welche sich indessen beide durch ihren geschlossenen Charakter, ebenso wie durch ihre Leistungen einer jeden Kritik entziehen. Hiermit nannte ich Ihnen die Hauptglieder jener stillschweigenden, wenn auch im Grunde unbeabsichtigten Opposition und führe Sie nun unmittelbar in den Mittelpunkt unsers Musiklebens. Diesen haben wir aber in den Gesellschaftsconcerten zu erblicken, denn diese sind es hauptsächlich, welche unsern Rang in der musikalischen Welt bestimmen. Es finden deren alljährlich zehn statt. Sie sind gleichermassen der Vocal-, wie der Instrumentalmusik gewidmet und stehen, wie Sie wissen, unter Leitung des städtischen Capelmeisters Hrn. F. Hiller. Bedeutende Mittel werden auf sie verwandt und eine grosse Thätigkeit entfaltet, sie würdig in Stand zu setzen — woher kommt es gleichwohl, dass sie eine grössere Bedeutung nicht erringen konnten und in der That dem Aufwand an Kräfte nicht entsprechen? — Nach dem, was ich bereits im Allgemeinen über unsere Zustände sagte, haben wir die Erklärung dieser Erscheinung nicht zu weit zu suchen. Der Stein des Anstosses liegt hier hauptsächlich in der Vereinigung von Chor und Orchester — einer Vereinigung, aus welcher die Quelle des höchsten Genusses fliessen sollte, welche jedoch hier gänzlich ihren Zweck verfehlt. — Der Concertchor recrutirt sich zum grössten Theil aus den oben erwähnten Vereinen. Die Mitglieder sind natürlich schon hinlänglich mit Proben für ihre resp. Vereine geplagt, dazu sollen nun noch die allwöchentlichen Proben für die Concerte kommen, welche letztere in zwei- bis dreiwöchentlichen Zwischenpausen aufeinanderfolgen. — Proben erfreuen sich nie grosser Beliebtheit, diese jedoch scheinen in ganz besonders schlechtem Credit zu stehen. Ich überlasse es Ihnen, sich nach dem Gesagten ein Bild von dem Zustand eines solchen Concertchors zu machen. Aber, nicht zufrieden mit der eigenen Mittelmässigkeit, sucht er auch das vortreffliche Orchester in seinen trüben Kreis zu ziehen. Letzteres nämlich muss die eine seiner zwei Proben mit dem Chor theilen, und dieser, als der Schwächere, beansprucht stets davon den grösseren Theil.

Dass solchen unruhlichen Zuständen um jeden Preis ein Ende gemacht werden müsse, darüber herrscht nur eine Stimme. Und ich dürfte, auch über das was wäre nicht so gar schwer sich zu entscheiden, hat man nur die Ursachen klar erkannt. Ist aber wirklich einmal eine durchgreifende Reform eingetreten — möge man nun die Zahl der Vocalauführungen nach dem Beispiel anderer Städte beschränken, oder die Vocalmusik ganz aus diesen Concerten ausschneiden und allein der Pflege der Vereine überlassen — dann sind wir auch hoffentlich über die Klippe der »interessanten« Programme hinaus. Wir dürfen keine bedeutende Erscheinung ignoriren, allein man scheidet hierorts allzuhäufig an einer Verwechslung der Begriffe »bedeutend« und »interessant« zu leiden.

In der bunten Reihe unserer Programme finden Sie keine Richtung unvertrieben, von Berlioz und den Epigonen Mendelssohn's und Schumann's zurück bis zu Händel. Von Allen Etwas — gab man's nicht vollständig, dann gab man doch ein Bruchstück, unbekümmert aus dem Zusammenhang gerissen. Ja, selbst mit Bach findet man sich alljährlich durch die Auführung seiner Passion ab. Freilich eine schöne Abfindung, aber doch immer nur eine Abfindung. Vater Haydn fand im vergangenen Winter keinen Platz, Mozart ward en passant mit

einigen Chören abgethan, ebenso Händel. Von Neuereu suchten wir beispielsweise N. Gade und Brahms — doch wohl mit die bedeutendsten der lebenden Componisten — vergebens, dafür hatten wir Dorn, Benedikt, B. Scholz u. A. Doch genug von diesem wenig erfreulichen Bild; wenden wir uns jetzt zu einem streng classischen Kreis. Es sind dies die Soirées für Kammermusik. Diese werden wohl ihre classische Färbung schwerlich so bald verlieren. Nur selten verirrt sich das Modische darein, und das nimmt sich dann gar sonderbar in der fremdartigen Umgebung aus. Das Quartett ist gebildet aus den Herren Concertmeister O. v. Königslöw und Japha an der ersten Geige, Herrn F. Derckum an der zweiten und Herrn Concertmeister A. Schmit am Cello. Sie werden verwundert nach der Bratsche fragen, und ich gestehe, auch ich war nicht wenig über den hier herrschenden seltsamen Brauch erstaunt, nach welchem die beiden Concertmeister zwischen erster Violine und Bratsche abwechseln. Diese übelangebrachte Courtoisie trägt eben nicht sehr zu einer einheitlichen Auffassung bei. Einen O. v. Königslöw dauers an der Spitze eines solchen Quartetts — schon dies allein wäre uns eine Bürgschaft für dessen Unübertrefflichkeit. Möchten doch auch hier die wahren Interessen der Kunst den endlichen Sieg davontragen! In diesen Soirées treten abwechselnd unsere hiesigen Meister des Claviers, ab und zu wohl auch fremde Gäste auf. So unser Hiller, der nie alternde geistvolle Spieler; F. Gernsheim, gediegen als Spieler wie als Componist; J. Seiss, der brillante Virtuose, und endlich E. Rudorff, auf dessen vielseitiges Talent als Spieler, Componist und Dirigent ich hoffentlich öfter zurückzukommen Gelegenheit finden werde.

Neben diesen Soirées hat sich in jüngster Zeit ein zweiter Verein für Kammermusik gebildet, dessen beste Kräfte aus dem hiesigen Conservatorium hervorgegangen, wie der Pianist Schratzenholz, die Geiger Krill und Kufferrath. Mit Ausdauer mannigfache Hindernisse überwindend, hat dieser Verein während seines kurzen Bestehens schon Erfreuliches geleistet, und wir dürfen in ihm wohl bald eine der Hauptstützen classischer Kunst in unserer Stadt erblicken.

Noch bleibt mir übrig des Conservatoriums für Musik zu gedenken. Ich kann mich über dieses, als nicht unmittelbar in das öffentliche Musikleben eingreifend, kürzer fassen. Auch diese Anstalt ist eine aus Privatmitteln hervorgegangene Schöpfung, und wahrlich nicht das geringste Denkmal opferwilligen Kunstsinns. Sie steht unter Leitung F. Hiller's und ist verhältnissmässig noch neueren Datums. Durch Heranziehung jüngerer Lehrkräfte hat man es verstanden, ihr einen erneuten Aufschwung zu geben.

So stehe ich nun am Schluss meines Berichts. Ich konnte nicht beabsichtigen, Ihnen ein erschöpfendes Bild unsers Musiklebens zu geben; das wird sich erst dann mit Erfolg versuchen lassen, wenn alle jene Kräfte wieder in lebendiger Bewegung begriffen sind. Dann werden sich aus ihrem regen Wettkampfe die Hauptmomente schon selbst ungezwungen zu einem anschaulichen, lebensvollen Ganzen fügen. Und sollten sich so reiche, schöne Kräfte nicht auch zu einem schönen Ganzen vereinigen lassen?

Berichte.

Leipzig. Die Musik-Aufführung, welche der Riedel'sche Verein am 44. Juli in der Nicolai-Kirche brachte, brachte Orgetrag (Herr Dr. W. Städe aus Altenburg), und zwar S. Bach's Passacaglia und Präludium und Fuge in A-moll; ferner G. Allegri's *Miserere*, Clari's 48. Psalm, zwei altdeutsche geistliche Gesänge für vierstimmigen Chor (Die mystische Rose aus Arnold's Volkslieder-sammlung, Tonersatz für Chor mit Benutzung der Arnold'schen Harmoniken von C. Riedel — und Lobgesang auf Christus, Melodie aus dem Locheimer Liederbuch, *Tonersatz von C. Riedel); dann im zweiten Theil: den 59. Psalm von E. F. Richter, zwei geistliche

Chorgesänge von Brahms («Lass dich nur nichts dauern mit Trauern Op. 9) und Volkmann (Gottes Güte Op. 28). — Wenn ich ihn nur habe, religiösen Gesang für ein Städtchen (Tausend) mit Orgel-Bearbeitung von W. Stade, Liszt's «Die Seiltänzer» und Hauptmann's «Ich und mein Weib». — Herr Stade ist ein gewandter Orgelspieler, aber gegen seine willkürliche Takt- und Tempobehandlung mit unzähligen *ritardandos* und *rubatos* haben wir nur Worte des Protestes. Das herrliche *Mazurke* von Allegri war eine dankenswerthe Gabe (eine chromatische Verzerrung im Sopran u. a. bei uns als Willkürlichkeit auf), so auch das «Soprano und Tenor» mit dem interessanten und vielversprechenden. Der Richter'sche Psalm erschien uns etwas theatralem, der Doppelcanon von Brahms dagegen sehr werthvoll; Volkmann's Stück, weniger bedeutend, war durch die anreine Stimmung der gewählten Orgelregister beeinträchtigt; Stade's Composition höchst aussüßlich, die Orgelbegleitung mit der durch das ganze Stück

durchgeführten Figur:  ecbaaal nnd un-

bedeutend. Hauptmann's Chor ist bekannt, Liszt's (unnötiger Weise schon zum zweiten Mal) gebrachte) Composition der Sätze der Bergpredigt, wann auch nicht so dissonant wie frühere Opern, aber dafür auch aller Prignanz der musikalischen Erfindung beraubt. — Für das nächste Concert (im November) versprach das Programm Seb. Bach's Trauer-Ode und eine Messe von F. Ktel.

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe Mozart's.

6. [Nohl 243.]

Mon Iräs cher Père!

Mir ist es sehr unangenehm, dass durch die Dummheit der Störcke mein Brief nicht in Ihre Hände gekommen ist; — ich schrieb Ihnen unter andern darin dass ich hoffe Sie würden mein letztes Schreiben erhalten haben — da Sie aber von diesem Schreiben gar keine Meldung machen (es war der 3^{te} Brief von Prag) so weis ich nicht was ich denken soll; — es ist leicht möglich dass ein Schiedman vom Graf Than es für gut befunden hat, das Postgeld im Sack zu stecken; — ich wollte doch lieber doppelt Postgeld zahlen, als meine Briefe in arischen Händen wissen — diese Fasten kommen Ramm, und 2 Fisher hieber — der *Bassist* und der *Obouist* von London. — Wenn letzterer zu der Zeit, als wir ihn in Holland kenneie, nicht besser geübt hat als er ist bläst, so verdient er gewis das *Renomee* nicht, welches er hat. — Jedoch ich trübe n a n g e s a g t. — Ich war damals in den Jahren, wo ich nicht im stände war ein urtheil zu fällen — ich weis mich nur zu erinnern, dass er mir aus-erordentlich gefiel, so wie der ganze Welt; — man wird es freylich natürlich finden, wenn man annimt dass sich der Geschmack ausserordentlich geändert hat. — Er wird nach einer alten schule Spielen — aber nein! — er spielt mit einem Wort, wie ein elender *solon* — der junge André; der bey m Fiale lernte, spielt tausendmal besser — und dann seine Concerte! — Von seiner eigenen Composition — Jedes *Alto* *cornell* dauert eine Viertelstunde — dann erscheint der Held — hebt einen hyleyren Fass nach dem andern auf — und Plumpsdt dann wechseltweils damit zur Erde — sein Ton ist ganz aus der Nase — und seine *tenate* ein *triumph* auf der Orgel. Hätten Sie sich dieses Bild vorgestellt? — und doch nichts als Wahrheit — aber Wehr-liche ich nur Ihn zu sehen! — In diesem Augenblicke habe ich eine Nachricht die mich sehr niederschlägt — um so mehr als ich von Ihrem letzten vernehmen konnte, dass Sie sich göttlich recht wohl befinden; Nan höre aber dass Sie wirklich krank seyen! wie sehr ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen; und ich hoffe es auch immer in alten Dingen da ich mich zum Glück gemacht habe mir ein (genau zu nennen) der wehre Endweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen an bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nicht schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem Gott, dass er mir des Glück fen, ihn als den Schlußstein zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. — Ich lege mich nie zu Betle ohne zu bedenken, dass ich vielleicht (so jung als ich hin) den andern Tag nicht mehr seyn werde — und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagt könne dass ich im Umgange mairisch oder traurig war; — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie vom Herren Jedem meiner Mitmenschen. — Ich habe

Ihnen in dem Briefe (so die Störcke eingepackt hat) schon über diesen Punkt (bei Gelegenheit des traurigen Todfalles meines liebsten brüderl. Freundes grafen v. Hatfeld) meine Deukungsart erklärt — er war eben 24 Jahre alt; wie ich — ich bedauere ihn sehr — aber wohl herzlich mich und alle die welche ihn so gerne kannten wie ich. — Ich hoffe und wünsche dass Sie sich während ich dieses schreibe besser befinden werden; sollten Sie aber wieder alle Vermuthen nicht besser seyn; so bitte ich Sie bey mir ein Verbot zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich so geschwind als es menschlich möglich ist in Ihren Armen seyn kann; ich beschwere Sie bey allem was — uns heilig ist. — Doch hoffe ich bald einen tröstlichen brief von Ihnen zu erhalten, und in dieser angenehmen Hoffung küsse ich Ihnen sammt meinem Weibe und dem Carl 1000mal die Hände, und bin ewig

Wien den 4^{ten} April 1787

Ihr geborsamster Sohn

W: A: Mozart.

Von aussen: A Moosier Monsieur Leopold de Mozari
Maitre de La Chapelle de S. A. R.

Salzbourg.

Karze Nachrichten.

Das Textbuch der funfenten Oper «König Manfred» von Fr. Roether und Carl Reinecke, welches uns (als Manuscript gedruckt) soeben zu Gesicht kommt, behandelt die Geschichte jenes Fürsten von Terant (1231—1266), der zuletzt von Carl von Anjou und Pöpst Clemens IV. besiegt, verdrängt und in der Schlicht bei Benevent getödtet wurde. Er ist hier als ein arger Freijost und Wüstling geschildert, der aber zuletzt zu seiner Gemahlin zurückkehrt; diese triakt nach Manfred's Tode freiwillig den Giftbecher, den ihr die frühere Nonne Gismonde, Geliebte des Königs, aus Eifersucht gereicht hatte, wobei sie aber von Manfred überrascht worden. Die Oper dürfte in den Tagen dieses Monats in Wiesbaden zur ersten Aufführung kommen.

S. B. In diesen Tagen ging die geschriebene Partitur einer neuen Composition von Schiller's Glocken, von F. W. G. Nicolai (Musikdirector in Haag) durch unsere Hände. Oben uns hier auf die Franz einzulassen, die abermalige Composition des genannten Gedichts zeitgenössig genannt werden kann, wollen wir doch für Concert-Anstalten, die am neue grössere Gesangwerke in Verlegenheit sind, bemerken, dass Nicolaus's Musik (die übrigens im Haag mit vielem Beifall angeführt worden ist) bedeutende Schönheiten enthält. Der Componist hat mit musikalischem Feingefühl die verschiedenen Momente des Gedichts erfasst und mit treffender Charakteristik wiedergegeben, die bisherigen Compositionen desselben in dieser Richtung weit abtrefrend.

Nach süddeutschen Blättern war zum Director der neuen Basler Musikschule ein Herr Eugen Geyrho erwählt worden.

Wie wir aus sicherer Quelle erfahren, ist Rob. Franz, der in Folge eines Obrenedisses seine praktische Thätigkeit sehr einbeschränken müssen, vom preussischen Cultus-Ministerium in der ausgesprochenen Absicht, ihm dadurch die Fortsetzung der begonnenen Bearbeitung Bach'scher Cantaten zu ermöglichen, für die nächsten drei Jahre die Summe von 100 Thlrn. jährlich gesichert worden.

Die «Neue Berliner Musikzeitung» bringt folgende Notiz aus Florenz: Die Volksconcerte im Theater Pazzino aus grosse Anziehungskraft aus und prosperiren in ganz unerwarteter Weise. Sie wurden am 17. Mai d. J. begründet. Das Orchester unter der Leitung des Cavaliere Maba llini zählt hundert vorzügliche Mitglieder. Unter den Werken, welche am meisten gefielen und die man Theil de capo verlangt wurden, haben wir hervor das Septuor und die Cmoil-Symphonie von Beethoven, die Ouverture zum «Sommernachstramm» von Mendelssohn, den Tannhäusermarsch, die grosse Sonate für Pianoforte und Violine (Kreutzer gewidmet) von Beethoven und die Ouverture zu «Stransee» von Meyerbeer. Letztere fand in beiden Concerten ausserordentlichen Beifall.

Demnach erscheint bei uns Heieren und Rothheim in Amsterdem eine neue niederländische Dichtung zu Beethoven's «Ruine von Athen» von Dr. J. P. Heije (deutsche Uebersetzung von Frau Henr. Heinz-Berg, unter dem Titel: «Griechenlands Kampf und Erlösung». Der Dichter stellt sich nämlich auf den hellenistischen Standpunkt und behandelt das Ganze (mit Beseitigung der ursprünglichen ungarischen Elemente Kotzebue's) als eine «anvergängliche Hymne», welche Beethoven «aus Griechenthums Unterdrückung, Kampf und Erlösung» gesungen hat. Wir kommen noch auf die Sache zurück.

ANZEIGER.

Fr. von Flotow's neueste Oper.

[147] In meinem Verlage erscheint demächst mit Eigenthumsrecht:

Zilda.

Komische Oper mit Tanz in zwei Acten.

Nach dem Französischen von St. Georges und Chivot.

Musik von

Friedrich von Flotow.

Vollständiger Clavierauszug mit Text.

Textbuch zu den Arien und Gesängen für's Publicum.

Breslau, im Juli 1867.

F. E. C. Leuckart.

[148] Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.

(Les Nuits d'été.)

Sechs Gesänge

von Th. Gautier, ins Deutsche übertragen von F. Cornelius,

für

eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.

Op. 7.

Preis Partitur 8/4 Thlr. Clavierauszug 4/4 Thlr.

Romeo et Juliette.**Sinfonie dramatique**

avec Chœurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral

composée d'après la Tragedie de Shakespeare.

Op. 17.

Preis Partitur de Piano par Th. Ritter 4/4 Thlr. netto.

OVERTURE

du

Corsaire.

Op. 21.

Arrangement pour Piano à deux mains

par

H. G. de Bülow.

Preis 30 Ngr.

Werke von Joh. Seb. Bach

[149] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

a. Für Pianoforte und Violine.

Erstes Violin-Concert in A-moll für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ferd. David. 4 Thlr. 4 Ngr.

Zweites Violin-Concert in E-dur für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ferd. David. 4 Thlr. 48 Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten für Pianoforte und Violine eingerichtet von E. Naumann. Nr. 1. E-dur 25 Ngr. Nr. 2. C-moll 4 Thlr. Nr. 3. D-moll 25 Ngr. Nr. 4. E-moll 25 Ngr. Nr. 5. C-dur 4 Thlr. 7 1/2 Ngr. Nr. 6. G-dur 2 1/2 Ngr.

b. Für Pianoforte.

Sechs Fragmente aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten für Pianoforte übertragen von Camilla Saint-Saens. Compl. 4/4 Thlr.

Einzeln: Nr. 1. Ouverture aus der 35sten Kirchen-Cantate 48 Ngr.

Nr. 2. Adagio aus der 8ten Kirchen-Cantate 48 Ngr. Nr. 3. Andantino aus der 8ten Kirchen-Cantate 48 Ngr. Nr. 4. Gavotte aus der 8ten Violin-Sonate 7 1/2 Ngr. Nr. 5. Andante aus der 8ten Violin-Sonate 7 1/2 Ngr. Nr. 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate 7 1/2 Ngr.

Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten für das Pianoforte bearbeitet von J. R. ff. Heft 4. Chaconne. 4 Thlr.

c. Für Orgel.

Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 4 1/4 Thlr. Heft 2—6 3/4 Ngr.

Drei Stücke aus der Matthäus-Passion. Für die Orgel übertragen von R. Schaab. Nr. 1. Arie und Chor 4 1/2 Ngr. Nr. 2. Chor 4 1/2 Ngr. Nr. 3. Schlusschor 4 1/2 Ngr.

Präludium und Fuge über den Namen BACH. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von G. Ad. Thomas. 48 Ngr.

[150] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Edmund Friese.

Schottische Volklieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet.

Heft I. 48 Ngr.

Nr. 1. Am Strand des Doon: »Du schöner Strand am Stromeshang, von R. Burns.

- 2. Afton Wasser: »Zieh' leis, holdes Bächlein, von R. Burns.

- 3. John Anderson: »John Anderson, mein Herz, nach R. Burns, deutsch von G. Perz.

- 4. Meine Nannie ist fort: »Nan hüllt sich der Lenz in sein grünes Gewand.

- 5. »Komm unter den Plaid, aus dem Schottischen von A. Corrodi.

- 6. Die Blumen des Waldes: »Ich sah wie das Glück im Lächeln berg Tucke, Trauergesang auf die Schlacht von Floddenfield, von Mrs. Alison Cockburn.

Heft II. 48 Ngr.

Nr. 7. »Mein Herz ist im Hochland, von R. Burns.

- 8. Hochland's Marie: »Ihr Ufer, Berg' und Ström' rings um Montgomery's Thurm und Walle, von R. Burns.

- 9. Logan's Hob's: »Wie blühend, Logan, war dein Rand, von R. Burns.

- 10. Todesgesang: »Du grüne Erde, ihr Himmel, lebt wohl, von R. Burns.

- 11. Fährschiff von Donuil Dhu: »Donuil Dhu's Kriegergesang! »Kriegergesang der Hochländer von W. Scott.

- 12. Flora Macdonald's Klage um den Prinzen Charlie Stuart: »Fern über den Hügeln im grünen Kraut, aus dem Schottischen von A. Corrodi.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Prämien. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gepulverten Prütastile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 31. Juli 1867.

Nr. 31.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Lehrhafte Schriften [Schluss]. Aeltere Clavierstücke in neuen Ausgaben). — Berichte: Pfälzer Concertleben im Winter 1866/67. — Feuilleton (Miscellen: Handel's Geburtshaus. Briefe Mozart's [Schluss]. Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Recensionen.

Lehrhafte Schriften.

(Schluss.)

Einige leichte Büchlein von gelinderen Ansprüchen geben wir im leichten Abriss, um dem Leser die Entscheidung zu überlassen, was für Zeichen der Zeit er darin erblicke, Feuerzeichen oder Nothsignale.

W. Irgang's »Leitfaden der allgemeinen Musiklehre« will laut Vorrede den soliden Dilettanten lehren, die Musik von einer ernsteren Seite auffassen, auch Schulen und Selbstdenkern nützlich sein. Das Büchlein, welches in dritter Auflage ohne Jahreszahl erscheint, enthält auf 71 Duodezseiten erstlich die Anfangslehren von Ton, Takt, Noten und Intervallen ziemlich richtig und fast vollständig; wissenschaftliche Ordnung ist nicht. Gewisse falsche Auffassungen, z. B. von Halbtonen, Chroma u. s. w. pflanzen sich auch hier unwiderstehlich fort. Für reine Elementarien wären am besten tabellarische Uebersichten, *Tabulationen*, wie unsere Alten es nannten. — Nach jenem elementaren Theil folgt flugs ein Capitel »Uebersicht, Eintheilung und Geschichtliches« auf 16 Seiten — wer dabei ernst bleiben kann, dem ist erlaubt ein Dutzend Exemplare zu kaufen. Wem es ernst mit der Sache ist, den brauchen wir nicht vor solchem Geschreibe zu warnen. — Für kurze schlagende Uebersichten sind die Widmann'schen Schriften unübertrefflich, weil sie — bei manchen wissenschaftlichen Schwächen — ehrlich und praktisch angelegt sind, indem der Verfasser nichts sagt, als was er wirklich weiss: er hat die Musik lieb, und man merkt seinen Büchern an, dass er mehr weiss als seine Bücher.

H. Sattler's »Harmonielehre nebst Musik- und Chorallehre« (Oldenburg 1862) zeigt Sorgfalt und Fleiss, seinen Schülern zu nützen, um in kurzer Zeit tüchtige Cantoren und Organisten zu bilden. — Die Grundlagen des Systems sind theilweis veraltet, obwohl die Vorrede solchen Vorwurf von sich ab auf Andere wälzt; loblich ist dagegen die lehrhaft fassliche Sprache, frei von gelehrter Doctrin, aber auch von nichtssagenden schönen Redensarten. Nur

§ 4 enthält dergleichen, weil nun einmal ein Stück philosophischen Eingangs in Seminarien zum guten Ton gehört; dann geht's ruhig und nüchtern weiter in Reproduction der seit Weber und Schneider gängig gewordenen Theorie. — Die 16 Abschnitte umfassen das Gültige von heutiger Notation, Intervallen, Accorden und deren Anwendung namentlich auf Choralatz. Letzterer ist theils auf Volkmar's Choralbuch gegründet, theils selbst ausgearbeitet; nicht ganz tadel, aber mit Beharrung bei der aus S. Bach's kunstreicher Choralbehandlung missverständlich entwickelten Schicht'schen Factur, die eben so wenig wie der mildzärtliche Rinck den kirchlichen Ton erreicht, vielmehr ganz unverholen in rationalistische Weltlichkeit hinter streift.

Wenn wir nun an Sattler's Büchlein das Lehrhaft-Handliche anerkennen, so dürfen wir die lehrhaften Mängel am wenigsten verschweigen, um ihn selbst zu künftiger Erledigung anzuregen. Historische Schnitzer wie S. 5, wo die Griechen Erfinder der *Maxima* und *Longa* genannt werden, stören zwar die eigentlich grammatische Lehre nicht, aber sie sind doch störend und konnten durch Ansicht gelehrter Bücher wohl vermieden werden. Fühlbarer ist der Schade, wenn der Halbton als Grundmaass angenommen wird S. 42; doch hält der Verfasser den bösesten aller Irrthümer fern, die chromatische Scala als Grundscala zu nehmen. Die *Accord* lehre ist übersichtlich, hier vernünftig begonnen, nicht mit Terzenbau, sondern mit der Naturharmonie S. 16; die folgenden Dreiklangsreihen dagegen S. 18 sind nach dem Schlen-drian, dabei jedoch wiederum vernünftig der übermäßige Dreiklang auf seinen wahren Werth reducirt. Recht anschaulich sind *Accord* Verbindung, Stimmführung, Bewegung beschrieben, das Verbot der Quintparallelen mit Recht nicht bewiesen, sondern einfach gelehrt; und die ersten Versuche der Vierstimmigkeit mit blossen Dreiklängen treten richtig schon hier ein. Auch das ist zu loben, dass die Dissonanzen nur selten ohne Auflösung gelassen sind. — Bei den *Septimen* schleicht die vorhin glücklich gemiedene Terzenweisheit leider zu Hinter-

thür hinein (28), scheinbar unschädlich, aber es rächt sich: wächst nicht wenige Seiten später die tolle Theorie der Nonen und Undecimen daraus hervor? Doch über dieserlei alte Schäden haben wir schon so viel Leid ausgestanden, dass wir lieber der Zeit die Heilung überlassen; notiren wir nur, dass hier das verrückte Nonengeschlebe in Weber-Marxischer Klangbarkeit dem armen Schüler nicht erlassen wird. — Die folgenden Partien in Durchgang, Vorhalt, Sequenz, Orgelpunkt, Begleitungsarten u. s. w. sind genügend fasslich und, fortwährende Übung vorausgesetzt, dem lehrhaften Zweck wohl angemessen. Unrichtig ist die Benennung vermindert-er Septimenaccord für den kleinen Septimenaccord *h d f a* S. 29 — während der beim Verfasser sogenannten verminderte Septimenaccord S. 93 vielmehr die richtige und allgemein gültig so genannte Minderseptime — *cis e g b* — enthält, welche der grossen Sexte enharmonisch gleich ist. — Strophe für Verszeile zu sagen, wie hier S. 116 geschieht, ist veraltet. — Nicht passend erscheint es im Schulbuch gegen die alte Lehre zu polemisieren (S. 45, 48), wie überhaupt das Polemische dem Didactischen fremd sein soll. — Auf Gehörbildung wird gebührende Rücksicht genommen; ingleichen auf die Exegese einiger Choralbearbeitungen z. B. 86, 113. Die Lehre von den Kirchentönen nach der Marx'schen Auffassung ist ungenau; das Beispiel S. 108 ist so wie hier mitgetheilt unmöglich von Hessler: es sind moderne Correcturen darin, von denen die Zerstörung des alten Rhythmus noch die unschädlichste. Weitere Einzelheiten durchzunehmen ist wohl überflüssig: es genügt, auf die lehrhafte Handlichkeit des Büchleins hinzuweisen, dessen Grundriss ein richtiges Gefühl der praktischen Einübung zeigt: die Schwächen und Irrthümer lassen sich bessern, wenn das Grundlegende wirklich musikalisch ist.

Eben weil die Schullehre ein vielbesprochenes, höchst verantwortliches, dazu lucratives Geschäft ist, haben wir bei diesem Buch trotz seiner sehr fühlbaren Schwächen verweilt. Es ist eine alte Geschichte, dass jeder Schulmeister in Germania am liebsten nach eigenem Lehrbuch lehrt; ein Unglück freilich, dass hier wie sonst die Berufenen nicht eben die Mehrheit bilden. Jedenfalls wollen wir den loblichen Wetteifer der Leutlein als Feuerzeichen des deutschen Geistes erkennen, selbst wenn die Auswahl des Guten dadurch erschwert würde. Die Gesetze der Schulbücherei sind verschiednen. In Frankreich geht's nach der Linie, da gibt es einen Index der befohlenen Bücher, gleichwie in Rom der verbotenen; die deutsche Art hat neuerdings den Index der erlaubten eingeführt, wobei sich, scheint es, die Schulen besser stehen als bei der welschen Praxis, zu welcher Preussen hinneigt. Und darum halten wir auch schwächere Bücher nicht für todteswüthig: ist doch das beste Buch in schwachen Lehrers Hand nichts werth, während der tüchtige Lehrer bei schlechten Büchern sagt »da das Gift lass ich darinnen. Darum hoffen wir auch, dass die Methode, wie sie beim

Clavierspiel seit 30 Jahren sich erheblich gebessert hat, auch in der elementaren Gesang- und Harmonielehre rüstig fortschreite zur vollkommenen Methode, die mit Dreiklang und Diatonon beginnt und aus diesen wahren Principien das gesunde Ganz erbaute, vermöge dessen man die alte und neue Musiklehre erst in Wahrheit erkennen und in Wirklichkeit üben lernt. Ein Beispiel dieser richtigen Methode stammt aus Schwaben: Kocher's Harmonielehre, in Stuttgart erschienen, ist weniger bekannt als sie verdient. — Warnen für alle Fälle möchten wir aber hier vor zweierlei Schulkrankheiten. Erstlich ist's verkehrt, die Intervallen-Lehre und systematische Bewusstmachung der Tonverhältnisse in den Anfang der Kinderschule zu stellen, statt an's Ende; die verführte Intervallen-Singerei hilft nichts und ist doppelt verderblich wegen der langen Weile, die den armen Kindern ja leider manchmal, aber jederzeit zu frühe eingemipft wird. Zweitens ist's vom Uebel, den Kindern Kindisches zu bieten, ungesungene Kinderlieder in bildlosen Melodien mit stielzigem Schulschritt; am gefahrlichsten aber selbstgemachte, weil die meisten Menschen, so auch die Schulmeister, in der Selbstkritik schwach sind. Selbstschaffen ist dem Lehrer eine nützliche Privatübung; die Schullehre dagegen fordert Fertiges, nicht Probitendes und Probitres. Ebenso abern wie die grammatischen Schul-Aufgaben »Mach mir 'mal zwei Sätze mit einem Subject und drei Prädicaten...«, ebenso schädlich sind im Gesangsunterricht die schulmeisterlich ersonnenen Melodien »vom frommen Kinde etc., um Terzen, Quartan u. dgl. einzu-trichtern. Hat doch Jacob Grimm, der doch einiger-maassen in der Sprache Bescheid wusste, unter den viel tausend Beispielen seiner herrlichen Grammatik kaum zehn selbstgemachte und diese nur nebenbei, aus Noth eingefügt! so ein Schulmeisterlein dagegen meint, er muss alles selber machen, Sprache, Gesang, Gedicht, Beispiel u. s. w. — Wenn wir hier aus wohlbegründeter Erfahrung das Böse hervorkehren und mit scharfem Besen kehren, so wolle das keiner unserer verehrten Collegen unbelohnen. Wer sich ärgert, den trifft's.

Auf den höheren Unterrichtsstufen, wo das Elementare vorausgesetzt wird, ist der Lehrgang im Allgemeinen weniger mühevoll, weniger Irrgängen ausgesetzt, weil die Sache mächtiger wirkt und der Schüler selbstthätiger für sich eingreift. Die richtige Auswahl des Stoffes indess — welche freilich alle Lehrstufen angeht, bietet für die oberen Classen neben manchen Vorzügen auch die Gefahr, entweder in Mannigfaltigkeit zu zerfliessen oder auf Nebensachen, z. B. Virtuosität, unmässiges Gewicht zu legen. Eine der vorzüglichsten Schul-Sammlungen ist das »Orgelspielbuch von Kocher, Silber und Frech. Es enthält wenig Lehre, viel Beispiele, diese aber durchaus gesunden Inhalts, orgelrecht und sachgemäss, und ist daher — was eigentlich von jedem guten Schulbuch gelten sollte — mehr als blosses Lern- und Übungsbuch. — Diesem ältern Buch zur Seite stellen wir das neueste:

J. G. Herzog, »Orgelschule (Erlangen 1867, 184 Seiten Querquart. 2 Thlr.). Ihre Einleitung giebt eine Uebersicht vom Registriren und den Kirchenötönen; die eigentliche Schule des Manual- und Pedalspiels, der verschiedenen Behandlung des Chorals, der liturgischen Gesänge S. 1—96 ist mit grosser Sorgfalt und Lehrgeschick ausgeführt, selbst für auskömmliche Virtuosität ist gesorgt, freilich nicht im Liszt-Bölow'schen Sinne, aber doch im kirchlichen. — Die andere Hälfte sind freie Tonsätze: A. leichte für Anfänger, B. Vorspiele in den Kirchenötönen,*) C. Trios, Nachspiele, Fugen u. s. w. für Geübtere. Es sind Tonsätze von neuen und alten Meistern, neben Binck ist Töpfer nicht vergessen; Herzog selbst hat ein Ansehnliches aus dem Eigenen beigeuert. Es ist natürlich, dass die Chrestomathien in mancherlei Zungen reden, je nachdem sie lehrhaft oder ergötzlich oder wissenschaftlich sein wollen. Die höchste Art würde eben die äusserlich zwecklose sein, welche innerlich alle drei Zwecke verbände, da jede gute Lehre verborgene Wissenschaft in sich trägt, und jede tief geschöpfte Wissenschaft in harter Schale den Kern der Seelenfreude bietet. Solche Art möchten wir am liebsten: wo die Blumen wild wachsen, durcheinander blühend wie in der Prairie, wo das Linnische System nicht daneben gezeichnet ist: jede einseitige Schullehre riecht nach Sterblichkeit. Wenige haben das Geschick wie Seb. Bach, bei grosser schöpferischer Anlage auch das Lehrhafte ersperrlich zu cultiviren; doch springen die besten seiner Inventionen schon aus der Schule heraus — und nun gar der anfahndes Organist! ja wenn wir lauter solche »Anfahner hätten! — Unter dem in Herzog's Orgelschule Mitgetheilten ist Manches, dem der Schulstaub anklebt, sowohl von ihm selbst als Andern; das Mehrere aber wächst über die Schule hinaus. Von den 16 Componisten des letzten Theils heben wir heraus: Krebs S. 115 (während S. 129 mehr scholastisch riecht), Pachelbel S. 142, Buxtehude S. 156, Froberger, der S. 174 eine Fuge bringt, die an sich schön ist und nicht erst durch hinterlistige Intelligenz allmählig verschönert wird, dann Friedemann Bach S. 174, (J. G.) Walter der jüngere, † 1784, S. 175. — Von S. Bach sind im letzten Theil vier, unter denen das mildschöne »Schmücke dich, o liebe Seele hier in Es gesetzt ist: sollte nicht die in der Breikopf und Hartel'schen Sammlung gesetzete Tonart F-dur das ursprüngliche sein? — ferner von demselben der Mittelsatz eines Präludiums aus dem temperirten Clavier S. 113: er eignet sich sehr gut zum Nachspiel, aber der mixolydische Schluss des Originals in B wäre doch festzuhalten, sicherlich edler und fallender, als die gesetzliche Rückwendung zur Tonica Es. — Aus dem temperirten Clavier ist überhaupt Manches sehr orgelmässig, vor allem die kürzlich als Schul-Exercitium per-

horrescirte, in Wahrheit aber trefflich sangreiche Fuge

; die sogar gesungen

mit den Worten »O dass ich tausend Zungen hätte« von tiefer Wirkung ist. — Noch nennen wir von den übrigen Fischer S. 160, dessen Fuge zwar nicht an Bach und Froberger reicht, aber ernstfröhlich und klangvoll lautet. — Herzog selbst bringt 16 eigene Stücke, aus denen sich am meisten über die Schule erheben: die Fugette S. 141, ein fein gedachtes chromatisches Gebilde, und die Fuge S. 168 in A-moll, früher schon einzeln gedruckt im Album, worin er an eine Bachische Wendung anknüpfend ein Neues bringt, das in glückliche Rivalität mit dem Alten tritt. Häufig ist in Herzog's Instrumentalien ein aufgeregtes Springen, eine fremdartige Modulation, doch bleibt's immer musikalisch, was von manchen Zeitgenossen nicht zu rühmen ist.

Aus der mechanischen Technik ein paar flüchtige Büchlein zum Schluss. In zweiter Auflage erscheint »Die Kunst des Clavierstimmens« (Leipzig bei Minde, 56 Seiten, 8. 5 Ngr.), ein derb praktisches Buch von einem Erfahrenen, sowohl den Praktikern als den Lehrern und andern Musikfreunden bestimmt. Die Lehre, nicht nach Quinten zu stimmen, sondern nach Dreiklängen oder Vierklängen, z. B. $A\ c\ e\ e\ a \div A\ d\ f\ a \div d\ G\ g\ h\ u. s. w.$, ist wohl nicht absolut neu, sondern von ältern Meistern wenigstens angedeutet, von neuern Liebhabern versuchsweise angewandt; hier wird es als die durchaus bessere und raschere Stimmart empfohlen. Nach eigener Erfahrung möchten wir die Methode für die schwierigere, mehr Zeit raubende und mindere Sicherheit gewährend halten: sicherer wenigstens scheint, ein regelndes Intervall progressiv durchzuführen, als mehrere durcheinander. Absprechen aber wollen wir nicht, weil der Verfasser, dem schon im elften Lebensjahr das Clavier durch und durch bekannt war (S. 4), uns seine vierzigjährigen Erfahrungen mittheilt und darin gewiss die meisten seiner Leser übertrifft; erwünscht wäre jedoch, um gründlich zu urtheilen, wenn wir den Namen des Verfassers erführen, weil eine neue Methode kein gültigeres Urtheil gewinnen kann, als durch Beispiele wirklichen Erfolgs. — Ausser der Stimmung ist auch das Clavier (wie der Verfasser vernünftig sagt statt Fortepiano oder Pianoforte oder Piano) genau beschrieben und Regeln gegeben über Mechanik, Ankauf, Behandlung u. s. w., die insgesamt tüchtige Praktik bekunden. Vornehmer Stil ist nicht darin; die praktisch gemüthliche Redeweise wird Viele angenehm berühren, obgleich nicht Alles jedem Gebildeten so verständlich und geläufig sein wird, wie der Verfasser voraussetzt.

Jackson's »Finger- und Handgelenk-Gymnastik« (Leipzig, Payne 1866) ist mit ausnehmender Naivität geschrieben, durch zahlreiche *testimonia virorum doctorum* (31 Seiten zwischen den splendid gedruckten 131 Seiten des Ganzen!) in gehöriges Licht gestellt — darum jedoch nicht so verächtlich abzulehnen, wie man gewohnt ist bei

*) Wobei uns immer schlimmer zu Muth wird, wenn wir sehen, wie Jemand, der seine Modernität nicht verliessen kann, sich abplagt, um Accordverbindungen herauszukriegen, die keine andere Rechtfertigung in sich haben als »alte Tonarten«. D. Red.

ähnlichen Reclamen zu thun. Es ist wirkliche Praxis darin, wirkliche Sachkenntnis, fortschreitende Methode, fassliche Sprache, freilich mit vielen unnützen Wiederholungen. — Es erfüllt sein Versprechen, die Muskeln für musikalische, medicinische und überhaupt technische Zwecke auszubilden; die detaillierten und hübschen Holzschnitte sind anschaulich gehalten — lanter Vorzüge, die das Büchlein über hunderttausend Reclamen von Malzoff, Hoffmalz und Consorten thurmhoch erheben.

S. B. Wir kauften hieran noch die Anzeige einer kleinen Schrift, die zwar schon im vorigen Jahr erschienen, uns aber erst jetzt zugekommen ist:

Wilhelm Rischbieter (Lehrer am Conservatorium der Musik in Dresden). Ueber das Geheimniss der verdeckten Quinten. Eine musikalische Abhandlung. 23 Seiten. Leipzig und Dresden, C. A. Klemm.

Der Verfasser, wenn wir nicht irren früherer Schüler M. Hauptmann's, macht hier den interessanten und dankenswerthen Versuch, dem Unterschied der gut und schlecht klingenden verdeckten Quinten durch Hauptmann's System beizukommen. Des Letzteren Buch giebt zwar über den Unterschied gut und schlecht klingender offener Quinten den trefflichsten Aufschluss, aber in Betreff der verdeckten lässt es eine Lücke, die unser Verfasser, wahrscheinlich in Erinnerung einiger beim persönlichen Unterricht erhaltener Winke, auszufüllen bestrebt ist. Seiner Darstellung nach würden nun alle jene verdeckten Quinten schlecht klingen, die bei künstlicherer Harmonisirung entstehen, nämlich wenn dem Quinton nicht die ihm zunächst zukommende natürliche Harmonie (einer der sogenannten Haupt- oder wesentlichen Dreiklänge) unterlegt worden ist. Er führt dies durch, indem er die Folgen sowohl quintverwandter als terzverwandter und ganz getrennter Dreiklänge erörtert, dann den Unterschied der melodischen und harmonischen Bewegung in dem Melodiestritt selbst nachweist und daraus die Folgerung zieht, dass eine verdeckte Quinte schlecht klingt, wenn ein harmonischer Schritt (Sprung) als melodischer behandelt, d. h. mit einer neuen Harmonie versehen wird. Schliesslich wendet er das Princip der einfachen Harmoniefolge auch auf die offenen Quinten an und folgert, dass solche am schlechtesten klingen, wenn der zweite Quinton nicht seine Naturharmonie erhalten hat. In einem kurzen Anhang endlich berührt der Verfasser noch die Frage der Verdoppelung bei den viermündigen Dreiklängen. Alles dies wird für denjenigen Leser am klarsten sein, der bereits das Hauptmann'sche Buch kennt und dessen Darstellungsweise gewohnt ist; wir glauben aber, dass jeder sonst denkfähige Musiker Rischbieter's Sätze verstehen kann, wenn er auch jenes Buch nicht gelesen hat. Sie enthalten jedenfalls viel Richtiges in sich, und wir wünschen nur, der Verfasser hätte die Sache noch erschöpfender behandelt, namentlich solche Fälle aufgesucht und erörtert, die man etwa gegen seine Begründung aufstellen könnte, um dann von vorne-

weg alle Einwendungen zu beseitigen. Wir rechnen dahin z. B. Fälle, wo das Ohr geneigt ist die Tonarten zu verwechseln, wo es also darauf ankommt, welche Stufen man verstehen will, z. B.:



Nach Rischbieter würde der zweite Takt übel klingen, weil A Quinte von e statt Terz von G ist. Wir können den guten Klang dieser verdeckten Quinte nur dadurch verstehen, dass derselbe Schritt in E-moll ganz naturgemäss ist.

Ältere Clavierstücke in neuen Ausgaben.

Friedemann Bach, Capriccio in D-moll,
Joh. Chr. Bach, Sonate in C-moll,
Nr. 60 und 61 der *Perles musicales* (Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon). Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 12½ Ngr.

H. D. Da eine Veranstaltung einer Sammlung von *Perles musicales* an sich kein künstlerisches, sondern ein kaufmännisches Unternehmen ist, so ist auch die Besprechung derselben an sich nicht Sache einer Musikzeitung. Weil es sich aber in diesem Fall um eine Veröffentlichung zweier, unserer Generation völlig fremder und kaum zugänglicher Stücke alter würdiger Meister handelt, so wird es geboten sein, eine Ausnahme zu machen und darauf hinzuweisen. Die beiden Stücke sind, wie uns mitgeteilt wird, einer bei Clementi in London erschienenen Sammlung entnommen. Noch kürzlich hatten wir Gelegenheit, ein grösseres Werk des genialen Friedemann Bach, welcher die Kunstvollendung des Vaters in eigentümlicher Weise mit der Wärme und der Kühnheit der Nachfolgenden zu verbinden wusste, in dieser Zeitung anzuzeigen; ganz so finden wir ihn in diesem Capriccio. Die Form desselben zeigt die volle Ungebundenheit einer freien Phantasie, deren einzelne Bestandtheile aber in sich fest gerundet dastehen und in Charakter und Ausdruck auf's schärfste mit einander contrastiren; eine unruhig elende Bewegung in Sechszehnteltriolen, die keinen festen Ruhepunkt findet und immer nur gewaltsam abreisst (*Allegro di molto* $\frac{3}{4}$), in künstlichem Ineinandergreifen der beiden Hände, daher technisch sehr schwierig; ihr gegenüber ein gewichtiges, ernstes, zu jenem in scharfem Gegensatz stehendes *Grave* ($\frac{3}{4}$) und endlich ein ruhiger getragen *fugierter Satz* ($\frac{3}{4}$ *Moderato*) mit dem Ausdruck trüber Resignation. Das erste Motiv beginnt das Stück, seine ruhelosen Gänge moduliren durch verschiedene Tonarten und gelangen zuletzt nach G-moll, worin sich ihnen plötzlich das *Grave* mit seinen kräftigen, punktierten Einsätzen wie eine herbe Mahnung entgegenstellt und langsam auf der Dominante von A-moll schliesst; einem kurzen Wiedereintritt des ersten Motivs lässt dasselbe keinen Raum zur Entwicklung, indem es von neuem auftritt und in gleicher Entwicklung nach D-moll führt. Die Stelle ist fast dramatisch zu nennen; man fühlt innerlich das unwillige Hingeben an eine unerlöbliche Macht. Es folgt das *Fugato* mit seinen leisen, trüben Gängen, in den häufig wiederholten Einsätzen ein resignirtes Sinuen unaufhörlich fortspinnend. Wieder erweckt uns das *Grave*, führt nach G-moll, worin die Triolenbewegung wieder auftritt, um eine Wiederholung des *Fugato* vorzubereiten, welches gegen die Mitte in charakteristischer Weise durch hinzutretende Motive geschmückt

und modificirt erscheint; in herben Wendungen führt es zur Grundtonart zurück, worin die bewegten Figuren des ersten Themas zu raschem Schlusse führen. Das Stück ist, bei feinsten technischer Gestaltung und Ausführung, ein charakteristisches Stimmungsbild, wie es uns namentlich aus jener Zeit und von diesem Meister im höchsten Grad interessieren muss. — Der Herausgeber des Stücks (C. Reinecke) hat, wie er einleitend sagt, an einigen Stellen Aenderungen in kleinem Druck hinzugefügt, welche er für den praktischen Gebrauch empfiehlt; so lässt er das ganze Stück mit dem gewichtigsten Motiv des *Grave* beginnen, welches, wenn es auch der Entwicklung der Stimmung, wie sie Bach beabsichtigte, widersprechen möchte, doch dem Stück eine festere Grundlage giebt; anderswo haben die Aenderungen ersichtlich den Zweck technischer Erleichterung und grösserer harmonischer Deutlichkeit, wobei freilich von Bach zuweilen sehr abgewichen wird, so z. B. wenn aus



Folgendes gemacht ist:



was lediglich die frühere Bewegung fortsetzt. Den einfachen Bach'schen Schluss hat der Herausgeber durch eine brillante harmonische 32stel-Bewegung erweitert, welche dem Charakter des Stücks wohl schwerlich, um so besser jedoch der Absicht dieser ganzen Sammlung entspricht.

Höchst dankenswerth ist die Aufnahme der Sonate von Joh. Christ. Bach, der den Meisten wohl mehr aus Lebensbeschreibungen als der galante Bach, wie durch eigene Kenntniss seiner Werke bekannt ist. Wie sehr man sich zu hüten hat, aus solchen gebräuchlichen Ausdrücken sich ein vorgefasstes Urtheil zu bilden, zeigt dieses Werk, welches freilich eine sehr hübsche und wohlklingende Melodik, eine grosse Feinheit und Eleganz des Figurenwerkes zeigt, dabei aber sowohl von der Kunstvollendung der Werke des Vaters, als dem edeln Zug seiner Empfindung durchweg durchdrungen ist. Der erste Satz (*Grave* C-moll $\frac{3}{4}$) zeigt die Form des Sonatensatzes in kurzer und freier Behandlung; zu einer ernsten und würdigen Melodie erklingen weit ausgespannte, in schönen Linien auf- und niedergehende Sechszehntelgänge der linken Hand; sehr bald wird nach Es modulirt, wird ein schönes Schluss-thema in vollen Accorden auftritt; Melodie und Begleitung zeigen überall das Durchdringen der Haydn-Mozart'schen Anmuth. Der zweite Theil beginnt mit neuen Motiven, modulirt in schönen und vollen Motiven und Figuren durch F-moll, As nach C-moll zurück, worin das Schluss-thema in dem frühern Verlauf wieder auftritt und voll und kräftig abschliesst. Es folgt unmittelbar eine Fuge mit folgendem Thema:



die in freier Form, in ungemein kräftigem und edelm Charakter einherschreitet, und weungleich in kunstvollster Mehrstimmigkeit gearbeitet, doch mit grossem Geschick zum Ausdruck wechselnder Stimmungen behandelt wird. Die ganze Sonate ist geeignet von dem Talent, dem Geschmack und der Meister-schaft Johann Christophs eine hohe Meinung zu erwecken; beide Werke aber führen uns wieder lebendig in jene interessante Uebergangsepoch, in welcher die überlieferte Strenge

der Form einer neuen Blüthe des melodischen Elements die Hand reich und die neue classische Periode recht eigentlich vorbereitet und ankündigt.

Zwei Sonaten für Clavier aus dem vorigen Jahrhundert von Benedetto Marcello (1680—1739) und Giovanni Battista Martini (1706—84). Neue Ausgabe unter Revision von Maria Krebs, kgl. sächs. Kammervirtuosin. Dresden, Witting. Nr. 4; 2 à 12 Ngr.

Die obige Publication, deren äussern Umschlagstiel wir oben angeführt (der Haupttitel ist, wir wissen nicht warum, französisch), führt uns in andere Zeit und anderes Land; sie zeigt uns zwei Männer, deren einer als Gesangscomponist, der andere als Theoretiker und Historiker allbekannt ist, als Instrumentalcomponisten und gewährt dadurch ebenfalls ein grosses, diesmal freilich mehr historisches als ästhetisches Interesse. Auch diese beiden Sonaten sind, wie wir geälliger Mittheilung der Verlagshandlung verdanken, älteren gedruckten Sammlungen entnommen, und zwar die von Marcello den *Archives curieuses de la Musique*, die von Martini der in Nürnberg bei G. U. Haflner erschienenen *Raccolta Musicale*, Op. 4. Die Sonate von Marcello hat zwei Sätze, deren erster (*Presto* C-moll $\frac{3}{4}$) in der Durchführung folgender Sechszehntelbewegung:



eigentlich eine von Streichinstrumenten bergenommene Spielweise auf's Clavier übertragen und bei dem consequenten Festhalten derselben mehr den Charakter einer Etüde, als eines selbständig bedeutsamen Tonstücks hat. In der harmonischen Behandlung jenes Motivs begegnen hübsche Züge, stellenweise grosse Fülle; wir erblicken in ihr den ganzen Apparat jener Zeit, die stehenden Formeln der Uebergänge, die häufigen Versetzungen durch Sequenzen; dabei beobachtet mancher Wechsel der Hände und der Stimmen das Stück, welches bei einer gewissen Steifheit doch das Talent des Componisten im günstigsten Licht zeigt. Leider ist gleich im zweiten Takt ein störender Druckfehler stehen geblieben. Es folgt ein *Presto* ($\frac{13}{8}$ C-moll), hastig und unruhig, in raschen Achtelfiguren mit kurzen Schlägen des Basses hineinend, stellenweise, namentlich in den stockenden Steigerungen zu Wiederholung derselben Noten im Bass, heftig und aufgeregt; ein abgerundetes Tonbild von guter Wirkung, wiewohl die Wärme späterer Zeit hier noch nicht fühlbar ist und man auch die Harmonien stellenweise ein wenig vermehren möchte.

Ungleich weniger fesselt die Sonate des Pater Martini; wir können nicht sagen, dass der grosse Musikgelehrte sich besonders schöpferisch zeige; er hat eben nur ein formelles Muster aufgestellt, an dessen Gesetzmässigkeit seine Schüler sich ein Beispiel zur Nachahmung nehmen mochten; und dies führt er mit einer gewissen Würde, bin und wieder in dem Figurenwerk nicht ohne Anmuth durch, während er in der Lebendigkeit der Entwicklung und der freundlichen Zugänglichkeit seiner Motive z. B. hinter seinem Zeitgenossen Dom. Scarlatti weit zurücksteht. Die Sonate besteht aus drei Sätzen; zuerst einem *Preludio*, *Sostenuto* F-dur $\frac{3}{4}$, welches in würdiger fester Weise beginnt, im Wechsel von Triolen, Zweunddreissigsteln und einfachen Sechszehnteln seinen Verlauf nimmt (neben denen der Bass in gleichförmiger und altförmiger steter Weise, meist in Achtelgängen und ohne eigentliche Mehrstimmigkeit einhergeht) und sehr bald nach C-dur modulirt; der zweite Theil beginnt ganz in alter Weise mit dem Anfangsthema in C-dur und leitet durch D-moll nach F zurück, worauf sich der nämliche Verlauf wie oben wiederholt, natürlich

mit Maassgabe der durch den Umfang des Instruments gebotenen Beschränkung, da das dreigestrichelte *c* als höchster Ton vorausgesetzt ist. Der zweite Satz, *Allegro e Brillante F*-dur $\frac{3}{4}$, hat äusserlich ziemlich denselben Zuschnitt wie der erste, hat aber einen bewegteren Charakter, das Figurenwerk zeigt mehr Leben und Kraft und ist nicht ohne wirksame Steigerungen; bei geschicktem Spiel wird das Stück noch heute gefallen. Es folgt noch ein *Minuetto* (*F*-dur $\frac{3}{4}$) in zwei kurzen Theilen, mit einem Trio in *F*-moll in gleicher kurzer Form; die Melodien sind auf Triolenfiguren mit Abschlüssen gebaut, zu denen ohne weitere Füllung ganz einfache Bassbegleitung tritt; doch ist das Ganze ziemlich trocken und uninspirant. Der würdige Pater Martin wird in der Geschichte der Musik immer seine ehrenvolle Stellung als Gelehrter und als Förderer anderer Künstler — wir erinnern an den jungen Mozart — behaupten; schon darum werden auch seine Compositionen immer ihr geschichtliches und persönliches Interesse behalten; dass ihnen aber eine lebendigere Verbreitung auch in der ausübenden Musik unserer und späterer Tage beschieden sei, das lässt wenigstens die oben besprochene Sonate nicht als wahrscheinlich erscheinen.

Wir schliessen diesen Besprechungen noch die Anzeige eines Arrangements an, welches, wie uns scheint, das Repertoire der Clavierspieler in dankenswerther Weise bereichert:

Rondo und Loure, aus den Violin- und Violoncell-solosonaten von Joh. Seb. Bach, harmonisirt und für Pianoforte herausgegeben von Sara Heinze. Leipzig, Heinze. 15 Ngr.

Die Bach'schen Instrumentalsätze haben ja häufig etwas, wir möchten sagen absolutes und allgemeines, und sind nicht selten mehr als mehrstimmige Musikstücke an sich gedacht und erfunden, als gerade dem Charakter eines bestimmten Instruments mit Nothwendigkeit angepasst; weshalb eine Uebersetzung derselben oft leicht ist und man fast von selbst dazu aufgefordert wird. Die Herausgeberin hat aus der *E*-dur-Sonate für Violine ein Rondo und aus der *C*-dur-Suite für Cello eine Loure ausgewählt, dieselben mit volleren Accorden versehen und zuweilen, wo es sich leicht ergab, den Gängen des Instruments zweite Stimmen hinzugefügt (wenigleich in diesem Punkte angemessene Maasshaltung erkennbar ist), und wie wir glauben sagen zu dürfen, mit Geschick und sowohl Kenntniss des Instruments, wie Achtung vor dem Meister die beiden Stücke so transcribirt, dass ihre Wirkung durch die Uebersetzung nicht beeinträchtigt, sondern eher gehoben erscheint: jeder Clavierspieler wird sich der Gelegenheit freuen, zwei prächtige und dankbare Sätze, die ihm bis dahin fremd bleiben mussten, in dieser Form zu seinem Eigentum machen zu können.

Berichte.

Pfälzer Concert-Leben im Winter 1866/67. Von den pfälzischen Städten kommen in Betreff des öffentlichen Musiklebens zunächst nach Speier, Landau und Zweibrücken in Betracht, als diejenigen Orte, wo ein Verein mit musikalischer Tendenz den gemeinschaftlichen Sammelplatz für das allgemeine musikalische Interesse des ausübenden, wie des bloss passiv an der Pflege der Tonkunst betheiligten Publicums bildet, wo eine einheitliche technisch-musikalische Leitung die einzelnen musikalischen Bestrebungen in Richtung und Ziel zu einem gemeinsamen Wirken zusammen zu fassen vermag und wo endlich regelmäßige Aufführungen von einem derartig geordneten Musikleben öffentlich Zeugnis ablegen.

Was die andern Städte betrifft, so fehlt es in Kaiserslautern nicht an einer Menge kleiner Vereine, wohl aber an einem derartigen, das allgemeine Interesse heraushebenden und leitenden Mittelpunkt und ganz besonders an der geeigneten Persönlichkeit eines musikalischen Dirigenten, die es versteht, die an sich nicht unzusammenhängenden, aber planlos zerstreuten Kräfte zu sammeln und zu bündeln; bei der gegenwärtigen Zerfahrenheit der musikalischen Bestrebungen bieten die Aufführungen der verschiedenen Vereine kein künst-

liches Interesse dar. Neustadt endlich besitzt zwar in seinem Cäcilien-Verein den notwendigen Vereinigungspunkt für die musikalischen Interessen und ist auch bisher in seiner Wirksamkeit im Allgemeinen gegen die andern Städte nicht zurückgeblieben; in neuester Zeit jedoch scheinen Missbilligkeiten und Streitigkeiten mit dem bisherigen Dirigenten, Hrn. Hamma, die Thätigkeit des Vereins völlig lahm gelegt zu haben, so dass sich von dort hier nichts Bemerkenswerthes berichten lässt.

Speier. Den Mittelpunkt des musikalischen Treibens bilden die vereinigten »Liedertafel« und »Cäcilien-Verein«. Dirigent der erstern, sowie seit diesem Winter auch des gemischten Chors, des letztern ist Herr Heydenreich, während das Orchester in den rein instrumentalen Leistungen noch ferner unter der Leitung des früheren Dirigenten des Cäcilien-Vereins, Hrn. Schwendemann, steht. In den sechs Concerten dieser gemeinschaftlich wirkenden Vereine im verflossenen Winter-Halbjahr sind von namhaften Werken zur Aufführung gekommen: Symphonien Haydn-D-dur, Mozart G-moll; Ouvertüren: Mozart, Zauberspiele; Weber, Preussa und Oberon; Vocalmusik: Spohr, das Oratorium »Die letzten Dinge«; Mendelssohn, Stücke aus dem Paulus; für Männerchor: Gernsheim, Wachterlied; Vierling, zur Weinsäe; F. Lachner, Starmesmythe; ferner: Beethoven: Clavier-Concert in G-dur, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in C-moll, sowie kleinere Männerchor von Schubert, F. Lachner, Kreutzer, Bruch; Lieder, kleinere Solo-Vorträge u. s. w.

Landau. Hier entfaltet der »Musik-Verein«, seit dem Herbst 1865 unter der eifrigen Leitung des Herrn Braun, eines Zöglings der Stuttgarter Musikschule, eine rege Thätigkeit, deren Schwerpunkt in die Leistungen auf vocalem Gebiet fällt. In dieser Beziehung haben die sechs Winter-Concerte in der Hauptsache gebracht: Mozart, *Av. verum*; Handel, das Hallelujah aus dem Messias; Zopf, Brautlied von Umland; Hauptmann, Gute Nacht Lieder; »Sei stillo dem Herrn« und »O theures Gotteswohl«; ferner Spohr, Chor aus Jessonda; R. Wagner, Das Spinnerlied für Frauenchor aus dem fliegenden Holländer und gemischte Quartette von Mendelssohn und Haydn. Von Instrumental-Werken sind bios die Militär-Symphonie von Haydn, die Ouverture zu Johann von Paris von Boieldieu und allenthalb noch die unvermeidliche Meditation über aus Bach'sches Präludium von Gounod (für Pianoforte, Violine und Harmonium) zu nennen.

Zweibrücken. Der gemischte Chor des »Cäcilien-Vereins« unter der Direction des Herrn A. Maczewski erfreut sich einer regen Theilnahme und eines fortschreitenden Eifers, dagegen scheint der mit demselben in Verbindung stehende, übrigens selbständig organisirte »Männergesang-Verein« dem Druck des allgemeinen erkaltenden Interesses für das etwas abgenutzte Liedertafel-Wesen anliegen zu sollen. Bei der Beschränkung der vorhandenen Orchesterkräfte, welche grossere Aufführungen nur durch die mit grossen Unkosten verknüpfte Herbeiziehung auswärtiger Musiker möglich macht, hat der Verein im verflossenen Winter bis jetzt nur vier Concerte zu Stande bringen können. Zur Anführung ist gekommen ein Orchester-Werke: Die Symphonien D-dur von Haydn, E-dur von Mozart, Suite in D von Bach; Ouverture zu »Ray Blas« von Mendelssohn; an Chörwerken: Das Alexanderfest von Handel, 95. Psalm von Mendelssohn, elegischer Gesang von Beethoven, gemischte Quartette von Schumann. Von andern Instrumentalsachen sind noch zu nennen: Beethoven, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello und Serenade für Flöte, Violine und Viola; Vercini, Violinsonate herausgegeben von Wasietekski, endlich das Violoncello-Concert von Moique, vorgetragen von dem Mannheimer Cellisten Herrn Kundinger.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass in Landau und Zweibrücken versuchsweise kleine Musikschulen zur Heranbildung junger vocaler und orchestraler Kräfte eingerichtet worden sind und dass dieselben einen gedeihlichen Fortgang zu nehmen versprechen.

Feuilleton.

Miscellen.

Händel's Geburtshaus.

M. Das Verlangen unserer Zeit, in den Lebensverhältnissen unserer grossen Männer auch die kleinsten Nebenumstände genau zu wissen, hat auch die Frage nach Händel's Geburtshaus aufgeworfen. Chrysander bestimmt sich nach nicht sehr mitgetheilten Angaben für das Haus »Grosser Schimmel Nr. 4«, welches jetzt Hrn. Ruprecht gehört. Diese Annahme findet eine Bestätigung in einem Briefe aus Wien an die Redaction dieser Zeitung, wornach die Wiener Theater-Zeitung von 1866 Nr. 16 vom 19. Oct. hingewiesen wird, wo ein grosseres Stück eines Briefes aus Halle — Pokels unterschrieben — abgedruckt steht, und wo es unter anderm Wortlaut heisst: »Die

verwitwete Frau Rathsberrmeister Reichelm hat mir erzählt, dass ihr Grossoncle, der berühmte Handel, in dem Eckhause der kleinen Ulrichsstrasse geboren worden, und dass ihr selb. Mann abendswegen dieses Haus vormals habe wieder aufbauen lassen, um es zu einem fortdauernden Denkmal des berühmten Maonaa zu weihen; dass er auch zu dem Ende darin ein eigenes Monument zu Handel's Ehren habe wollen aufrichten lassen, wenn er nicht durch einen plötzlichen Tod wäre überetillt worden. — Das Haus Grosser Schlämm Nr. 4 bildet nämlich die Ecke der kleinen Ulrichsstrasse.

Hiergegen hat nun Dr. Friedländer einen kleinen Aufsatz in der Zeitschrift für Preussische Geschichte und Landeskunde gerichtet, der auch in einzelinem Abdruck erschienen ist. Die von ihm aus dem preussischen Archiv mitgetheilten Aetenstücke erweisen unwidersprechlich neben der grossen Achtung, die Handel's Vater bei dem sachsenischen Administrator, wie bei dem grossen Churfürsten und seinem Nachfolger genoss, dass derselbe Eigentümer des Hauses — Zum gelben Hirsche in der kleinen Klausstrasse 4668 u. ff. gewesen. Es wird ihm ein altes Recht dieses Hauses, einheimische und fremde Weine schenken zu dürfen, erneuert. Aber fällt damit unbedingt Chrysander's Annahme? Ich denke noch nicht. Denn die Beweistücke für das Eigenthum des alten Handel an jenem Haus reichen nicht bis zum Jahr 1633, dem Geburtsjahr des Compositen. Warum kann nun der Vater nicht inzwischen jenes Haus verkauft und dieses erworben haben? warum kann ein Mann von seiner Bedeutung nicht zwei Häuser besessen haben? Und endlich, warum kann das Haus, welches jetzt Grosser Schlämm Nr. 4 heisst, aber an gelegen ist, dass es mit gleichem Recht zur kleinen Klausstrasse zählen darf, nicht ehedem zu dieser gerechnet worden sein und die Beziehung »Zum gelben Hirsche« geführt haben? wenn auch der jetzige Eigenthümer keine Kunde mehr davon hat. Die Frage ist also noch nicht entschieden.

Briefe Mozart's.

(Schluss.)

7.

8.

Liebster Stoll!
bester Kool!
Grosster Schroll!
bist Stern Voll!
Gelt das Moll
thut dir Wohl?

Ich habe eine Bitte an Sie, und dies ist, Sie möchten die Güte haben mir gleich mit dem ersten Wagen morgen die Messe von mir ex B, welche wir verlassenen Sonntag gemacht haben, sammt dem *Graduale ex B* von Michael Haydn *Pax vobis* — so wir auch gemacht haben, herein schicken — Verstehst sich nicht die *Partitur*, sondern die Stimmen — was ich gebeten worden bin in einer kirche eine Messe zu dirigiren, — glauben Sie nur nicht, dass es so eine Ausflucht seye die Messe wieder zu haben — wenn ich Sie nicht gerne in Ihren Händen wussle, würde ich Sie Ihnen sie gegeben haben. — Im Gegentheile mache ich mir ein Vergnügen, wenn ich Ihnen eine Gefälligkeit erweisen kann, — ich verlasse mich ganz auf Sie, denn ich habe mein Wort gegeben.

Wien den 12 Juli 791

Mozart m. p.

8.

Bester Herr von Schroll! — Ich setze Sie uns nicht an, sonst sitzen wir in Dreck meine herzlich zärtliche Handschrift geht Zunge ab, der Wahrheit, was Sie Hr. v. Mozart ersuchte, folglich — die Mess und das *Graduale* v. Mich Haydn oder keine Nachricht von seiner Opera.

Wir werden Ihnen selbes alsogleich zurücksenden Apropro erweisen Sie mir eine Gefälligkeit meiner lieben Theresen einen Handkuss auszurichten wo nicht — einige Gefälligkeit — davon muss Ihre Handschrift Zeugn sein, so wie die meinige gegenwärtig. Alsdann sollen Sie richtig die Mich Haydn'sche Mess bekommen, um welche ich meinem Vater schon geschrieben habe. Also ein Mann halt sein Wort!

Ich bin

ih

ächter Fremd
Franz Süssmayr**

..... den 12 Juli

8.

Ich hoffe Ortlor wird die Schlüssel zurückgebracht haben; es war also nicht meine Schuld. Hufe auch er wird Sie vorläufig in

*) Die Punkte vertreten hier Ausdrücke, die ihrer burschikösen Niedrigkeit wegen gedruckt nicht wiederzugeben sind. D. Red.
**) Seine Handschrift ist der Mozart's höchst ähnlich.

meinem Namen an heute um eine Violin, und 3 Bratschen ersuchen haben — es gehört zu einem à quatre by Greiner; dass mir d. er an liegt, wissen Sie ohnehin. — Wenn Sie abends zur Musik hinkommen wollen, so sind Sie von ihm und von mir höchlich dazu eingeladen. — Mozart.

P. S. bitte um Vergütung dass ich das Bewusst vermag meinem gegebenen Wort nicht zurückgestellt habe, allen Stadler, welcher anstatt meiner (weil ich so viel zu thun habe) zur Cassa gehen sollte, vergess auf den ganzen 20^{ten} April — folglich muss ich um 8 Tage noch warten.

(Adresse) Pour
Monsieur de Purburg
chez Lui.

Kurze Nachrichten.

Die Münchner Musikschule (Conservatorium) soll am 2. October (unter der Leitung v. Bulw's) eröffnet werden. Der König von Bayern wird einstweilen aus Privatmitteln die Kosten tragen. So meldet die Augsb. A. Zig.

C. Reinecke's Oper »König Manfred« ist am 26. Juli in Wiesbaden mit grossem Erfolg in Scene gegangen.

Zu Heilbronn kam am 4. Juli Reinthal's Oratorium »Jephia und seine Tochter« unter Mitwirkung der Stuttgarter Hofcapelle und der Solisten Herren Schuätzky, Jäger, Fr. Marschalk u. a. und unter Leitung des Hrn. Musikdirector Maschke zu einer vom besten Erfolg begleiteten vortrefflichen Aufführung.

Das Musikfest in Zürich scheint sehr zur Zufriedenheit seiner Besucher ausgefallen zu sein. Sonderbar und dem Usus der deutschen Musikfeste entgegen kamen am ersten Tag auch Werke lebender Componisten, wie M. Bruch's Frijol-Sage, zur Aufführung. Handel erhielt mit seinem Judas Maccabäus die zweite Stelle, d. h. den zweiten Tag. Näheren Berichten sehen wir noch entgegen.

Die Zerwürfnisse im Wiener Conservatorium schienen bereits wieder gehoben. Die Direccien soll, nachdem sie Herrn Pro Dessoff und Herrn Director Helmesberger in aller Form ihre Entlassung gegeben, dieselben geheten haben, ihre Obliegenheiten wieder zu übernehmen. Das ist doch eine grossartige Consequenz für eine »Directoren«!

Nach einer uns zugekommenen holländischen Zeitung ist dem in Leipzig geborenen, jetzt in Amsterdam wirkenden Componisten und Musikdirector G. A. Heizee daselbst am 16. Juli eine grosse Ovation dargebracht worden, wobei es sich um ein 25jähriges Jubiläum handelte.

Das Dresdner Journal vom 21. Juli demtirt die Selbstgebrachte und von uns bezweifte Nachricht, dass Herr J. Stockhausen sich an die Ullmann-Unternehmung angeschlossen habe.

Leipzig. S. B. In der vorigen Woche weilten hier auf der Durchreise nach Carlsbad der Pianist der Grossfürstin Helene von Russland, Herr Darffel, und die Vorsängerin derselben, Fraulein Seehöfer aus Wien, ein noch sehr junges, vielerprechendes Mädchen, begabt mit einer besonders schönen, umfangreichen, ausgehenden und gut geschulsten Stimme, ausgestattet mit trefflicher Intonation, deutlicher und reiner Aussprache, ausgebildeter Coloratur und manchen aussern Vorzügen, welche die Sängerin für die dramatische Carriere prädestinirt erscheinen lassen. Fr. Seehöfer beachtlicht sich noch einige Zeit den Studien hinzugeben und dann zum Theater zu gehen.

— Far L u g a u haben hier in den letzten Wochen mannigfache musikalische Productionen stattgefunden, unter welchen namentlich eine von der Gesellschaft »Andante Allegro« veranstaltete eine gute Einnahme erzielte.

— Auf der Bühne einer Stadt, die als ein »klein Paris« weiche Leute bildet, darf natürlich auch ein Opus nicht fehlen, welches in Paris seine Laute verdirt. In anstalt sie zu bilden. Die Direction hat sich über alle Bedenken hinweggesetzt und am 24. Juli Offenbach's berühmte »Opera« (?) »Die schöne Helena« und zwar bei überfülltem Hause (?) zur ersten Aufführung gebracht. Wie hat sich die Kritik dabei zu verhalten? Wir unsererseits werden natürlich unsere Leser mit der kritik solcher »Opern«, die noch unter der Fosse stehen, verschonen. Mit Nutzen für das Publicum könnten die entsprechenden Pfeife nur in den verlebtenen politischen und Localblättern versandt werden. Der Theaterreferent des Leipziger »Tageblatts«, Herr Dr. Emil Kneschke (Verfasser einer Geschichte des Leipziger Theater- und Concertlebens!) ist offenbar anderer Ansicht über Offenbach und diese ganz saubere Richtung. Seine Kritik (?) atmet nicht als in dem gewöhnlichen Servilismus gegenüber der Theaterdirectio — und dem lobhohen Publico, welches dem Opus einen »durchschlagenden Erfolg« verlieh. O tempo, o more!

ANZEIGER.

[181] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

So eben erschienen:

Fr. Chopin, Walzer für das Pianoforte.

Neue Ausgabe 8^o. complet. Elegant brochirt. Preis 1 Thlr.

Chopin's Walzer, welche bisher complet Thlr. 4. 2½ Ngr., in Heften Thlr. 4. 17½ Ngr. kosteten, erscheinen hier zum ersten Male in einer wohlfeilen und zugleich eleganten Gesammt-Angabe, in dem jetzt so beliebten Halbformate. So müssen diese köstlichen Musikstücke, welche kaum ihres Gleichen haben, sich jedem Klavierspieler zu leichter Anschaffung empfehlen.

[182]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Gustav Eggers.

Op. 7. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Fanny Schröter gewidmet.) 17½ Ngr.

Nr. 1. »Zu deinen Füßen will ich ruh'n«, von Otto Roquette.

Nr. 2. »So dunkel sind die Streszen«, von Th. Storm.

Nr. 3. »Ständchen: »Hüttelein, still und klein«, von Fr. Rückert.

Op. 8. **Zwei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Dr. Franz Lust gewidmet.) 15 Ngr.

Nr. 1. »Hörst du nicht die Bäume rauschen«, von J. v. Eichendorff.

Nr. 2. »Wandrer's Nachtlied: »Ueber allen Gipfeln ist Ruh«, von Goethe.

Op. 9. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Robert Franz gewidmet.) 12½ Ngr.

Nr. 1. »So hast du ganz und gar vergessen«, von H. Heise.

Nr. 2. »Sie liebt mich nicht! »Hina weg mein Aug! In jener Thänsenwelt aus »Hansrich Falk«, von Otto Roquette.

Nr. 3. »Mädchenlied: »Blüthe, dürre Blüthe«, von L. Plau.

Op. 10. **Sechs Lieder** im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Henriette v. Merckel zugeeignet.) 17½ Ngr.

Nr. 1. Czechisches Volkslied: »Haseulisse zu pflücken«, von J. Grosse.

Nr. 2. Leitliches Lied: »Ach Schwesterlein, wie hast du dich so weit hinaus versprochen.

Nr. 3. »Heimlicher Liebe Fein: »Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin«, Volkslied.

Nr. 4. Zaversicht: »Mag kommen, was da will«, von Fr. Eggers.

Nr. 5. Rothe Aenglein: »Kommst du meine Auglein seh'n«, Volkslied.

Nr. 6. »Mei Mutter mag mi net, Volkslied.

Op. 11. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Carl Lützow gewidmet.) 17½ Ngr.

Nr. 1. Klage und Trost: »Ich hör' ein Sichel rauschen«, Volkslied.

Nr. 2. »Mei Schätzel das het mi verlassen, Volkslied.

Nr. 3. »In meinen Armen wieg ich dich«, von Notz.

Nr. 4. Die rothe, rothe Rose: »Dem rothen Roslein gleicht mein Lieb's! »O! My hare's like a red!« nach Rob. Burns, von W. Gerhard.

[183] Im Verlage von **Th. J. Roothaan & Comp.** in Amsterdam erscheint:

Dr. J. P. Heije

Griechenlands Kampf und Erlösung.

Eine neue Niederländische Dichtung

20

Beethoven's Ruinen von Athen.

(Preis 7 Ngr. netto.)

[184]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwölf

Lieder und Romanzen

für Frauenchor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte
componirt von

Johannes Brahms.

Op. 44. Heft 1. 2.

Paritür und Stimmen à 4 Thlr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Minnelied. »Der Holdseligen sonder Wank« von J. H. Voss.
Nr. 2. Der Bräutigam: »Von allen Bergen nieder« von J. v. Eichendorff.
Nr. 3. Barcarole. »O Fischer nach den Fluthen, Fidelein, Italienisch.« Nr. 4. Fragen: »Wozu ist mein langes Haar mir dann, Stevich.« Nr. 5. Die Müllerin: »Die Mühle, die dreht ihre Flügel« von A. v. Chamisso.
Nr. 6. Die Nonne: »Im stillen Klostergarten« von L. Uhland.

Heft II.

Vier Lieder aus dem Junghrunen: Nr. 1. »Nun stehn die Rosen in Blüthe.« Nr. 2. »Die Berge sind spitz und die Berge sind kalt.« Nr. 3. »Am Wildbach die Weiden, die schwanken Tag und Nacht.« Nr. 4. »Und gehst du über den Kirchhof.« Nr. 5. Die Braut (Von der Insel Rügen): »Eine blaue Schürze« von Wilhelm Müller.
Nr. 6. Die Märznacht: »hoch! wie brauset der Sturm« von Uhland.

[185] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

So eben erschienen:

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen

Komposition. Viertes und letzter Band. Die Oper. gr. 8. geh.

3 Thlr.

[186]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

J. P. Gotthard.

Op. 39. **Ave Maria** für Tenor Solo und Männerchor mit Begleitung der Orgel. (Seinem Freunde Johannes Brahms in Verehrung zugeeignet.)

Paritür und Stimmen 16 Ngr.

Stimmen einzeln à 4 Ngr.

Op. 41. **Zehn Schwedische Volkslieder der Vorzeit** für gemischten Chor gesetzt. (Julius Grosser gewidmet.)

Nr. 1. Sven Svaneblit. »Sven Svaneblit zog den Weg entlang.

Nr. 2. Herr Helmer: »Herr Helmer, er reitet im Rosengrunde.

Nr. 3. Die Jungfrau im blauen Walde: »Jungfrau, sie sollte zum Tanze feine.

Nr. 4. Herr Magnus und die Meerfee: »Es war an einem Sonntag früh.

Nr. 5. Jung Hülström: »Du steig' ann zu Ross gar lein!«

Nr. 6. Hülstrand: »Hülstrand diele an Königshof kler.«

Nr. 7. Stolz Hilla: »Klein Hilla, sie sitzt im Kammerlein.«

Nr. 8. Klein Christel's Hochzeit und Bestattung: »Waffenbruder sprach zum Waffenbruder sein.«

Nr. 9. Der kleine Bootsman: »Jungfrau sass im Hochgemach.«

Nr. 10. Herr Bold: »Herr Bold, er sätelt sein graues Ross.«

Paritür und Stimmen 4 Thlr. 20 Ngr.

Stimmen einzeln à 7½ Ngr.

Op. 47. **Zwei Gesänge** von Carl Burkenbühl für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. 15 Ngr.

Nr. 1. Bedenken: »Ich will es ihr nicht sagen.

Nr. 2. An ein Kind: »Ein Roslein pflegt' ich.«

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährlicher Preuss. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gepulverte Preissatz oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. August 1867.

Nr. 32.

II. Jahrgang.

Inhalt: Concours der Gesangvereine bei der Pariser Weltausstellung. — Recensionen (Volkslieder-Sammlung, Männergesangs-Musik). — Uebersicht neuer erschienener Musikwerke. — Bericht aus Münster. — Familien (Miscellen (Ueber einen wahrscheinlichen Druckfehler in einer Jos. Haydn'schen Sonate). Kurze Nachrichten. — Zeitungsbau). — Briefkasten. — Anzeiger.

Concurs der Gesangvereine bei der Pariser Weltausstellung.

Von Dr. Eduard Hanslick.*)

(Aus der Wiener „Neuen freien Presse“ vom 14. Juli.)

Paris, 10. Juli.

Die Palmen- und Orchideenhäuser im *Jardin réservé* des Ausstellungsparkes hatten in den letzten Tagen ein seltsames Aussehen und einen seltsamen Dienst. Sie wurden als musikalische Prüfungssäle benutzt, in welchen die zahlreich herbeigeströmten Gesangvereine sich nacheinander producirten. Die zu diesem Zweck sehr verstärkte Jury hatte sich in *sechs Comités* getheilt, deren jedes ein Glashaus in Beschlag nahm, sich unter Palmen an einem Tischchen niederliess und dort sein bestimmtes Pensum von 20 bis 25 Vereinen abhörte. Nur die Elite der französischen Gesangvereine (*division d'excellence*) und die ausländischen Chorgesellschaften producirten sich vor der Jury und einem lebhaft theilnehmenden Publicum in dem *Théâtre International* der Ausstellung — einer Schwindelbühne, welche, nach kurzem Scheitern, ihre Vorstellungen gerade eingestellt hatte und anderweitiger Benutzung offen stand. Zusammen, in einen massenhaften Chor vereinigt, hatten wir diese 300 französischen Vereine schon Tags zuvor gehört, allerdings unter entsetzlichen akustischen Verhältnissen. Das *Festival* (ein aus dem Englischen ohne Noth und Geschmack entleertes Wort für *Musikfeste*) fand nämlich in dem immensen Industriepalast der elysischen Felder statt, welcher der stärksten Musikbesetzung Hohn spricht. Schon bei der Preisvertheilung am 4. Juli, wo doch gegen 20,000 Menschen den Saal füllten und dem grossen Chor ein Riesen-Orchester

*) Wir haben uns um das, was bei der diesjährigen Pariser Weltausstellung musikalisch vorging, bisher herzlich wenig gekümmert, weil für die Sache der Kunst dabei wenig herauskommt. Den folgenden Artikel Dr. Ed. Hanslick's, der auch unser Mitarbeiter ist, glauben wir aber unsern Lesern mittheilen zu sollen, weil es sich darin um culturhistorisch wichtige Thatsachen handelt, deren Einfluss auf die Gestaltung des Kunstwesens nicht abzuleugnen ist. Demjenigen unserer (namentlich österreichischen) Leser, welchen der Artikel bereits bekannt, werden den Wiederabdruck, um unserer norddeutschen Leser willen, welchen die „Neue freie Presse“ nicht so oft in die Hände fällt, gern entschuldigen. D. Red.

zur Seite stand, verpuffte die Musik ohnmächtig wie ein Löffel voll Wasser auf einer glühenden Platte. Diesmal sah der Saal mit seinen 4000 bis 5000 Gästen geradezu leer aus und spottete der Anstrengung von 6000 Sängern. Doch war der Anblick der Letzteren interessant genug. Was dem Fremden zunächst auffällt, ist der durchaus demokratische Charakter dieses Monstre-Chors. Kein schwarzer Frack, keine weisse Halsbinde, wie bei unserm eleganten *»Männergesang-Verein«*, das einfachste Handwerkergegend, Blousen, Mützen, armeiche Sonntagsjacken; dazwischen einige Matrosen aus den Hafensstädten und einige hundert Soldaten. Da die Sänger nicht nach Vereinen, sondern nach den Stimmgattungen gereiht waren (alle ersten Tenore zusammen, alle ersten Bässe etc.), so schimmerten auch die rothen Hosen und Epaulettés allerwärts zwischen den Arbeiterblousen und Bratenrücken durch, und es war ein hübsches sociales Bild, wie Krieg und Frieden einträchtig, mitunter aus einem Notenblatt, zusammen sangen. Vierzehn verschiedene Regiments-Gesangschulen wirkten bei dem Musikfest mit; die französische Armee zählt deren 70, und die allgemeine Einführung des Chorgesanges für der ganzen Armee steht bevor. Welch treffliches Resultat würden ähnliche Einrichtungen in der österreichischen Armee erzielen, die sich so unvergleichlich musikalischeren Materials rühmen darf!

Die französischen Gesangvereine recrutiren sich (in Paris fast ausschließlich, in der Provinz grösstentheils) aus den arbeitenden Classen; bei uns bestehen sie überwiegend aus musikalisch geschulten Dilettanten des gebildeten Mittelstands. Daraus erklärt sich der ungleich höhere künstlerische Werth der deutschen Gesangvereine, sowie die weit grössere sociale Wichtigkeit der französischen. Diese Pariser Arbeiter singen oft herzlich schlecht, aber die regelmässige Uebung des Gesangs, die liebevolle Beschäftigung mit der Musik haucht unfehlbar ein Element der Veredlung und Verfeinerung in ihr Leben und vermittelt ihnen zugleich ein wohlthuendes Bewusstsein des Zusammengehörens und der Wechselseitigkeit.

Denn die Mitglieder eines Sängerbunds betrachten einander als Brüder, und der letzte dieser Vereine will seine Fahne respectirt wissen. Die Regierung hat an der Gründung dieser Gesangvereine und Gesangschulen (Orphéons) ein ausserordentliches Verdienst. Wir können ganz absehen von der politischen Klugheit, die hier mitspielt: ist es doch immer besser, eine Regierung patronisirt die Gesangvereine, als sie verächtlicht oder verbietet dieselben, wie wir dies bei uns erlebt. Demokratisch in ihrer Zusammensetzung, sind die französischen Orphéons doch streng bürokratisch in ihrer Verfassung und Verwaltung. Die meisten davon sind geradezu eine Schöpfung des Gouvernements. Es liegen mir hierüber charakteristische amtliche Documente vor. Z. B. ein Erlass des Departements—Präfecten N. an die Unterpräfecten und Maires seines Departements, welche aufgefordert werden, zu erheben, ob in den einzelnen Ortschaften Elemente zur Bildung von Orphéons vorhanden seien; wie in diesem Fall der Gesangsunterricht einzuleiten, vorzunehmen und von einer Commission zu überwachen sei etc. Alle drei Monate haben die Maires über die Fortschritte der Orphéons in ihrem Arrondissement an den Präfecten zu berichten, zweimal jährlich Prüfungen vorzunehmen, Medaillen oder Aufmunterungen zu spenden. Später, wenn die Anzahl dieser kleinen Gesangvereine es gestattet, sind Concourse (Preissingen) in jedem Arrondissement zu veranstalten. Nur jene Vereine, die in dem Conkurs ihres Arrondissementes eine Medaille errungen haben, dürfen sich an den Gesangsconcursen des Departements beteiligen. Nach der Zahl der erhaltenen Medaillen wird jeder Gesangverein in die erste, zweite, dritte Division oder endlich in die »*Division d'excellence*« gereiht, eine Art singende Nobelgarde von Frankreich. Der Präfect oder Maire ist von rechts wegen Vorstand des Gesangvereins; dafür trägt auch die Regierung die Kosten der Einrichtung und der zahlreich gespendeten Preismedaillen. Baron Haussmann, auf dessen Wink fortwährend neue Strassen und Boulevards entstehen, ist Vorstand des »*Orphéon de Paris*«, der Titel eines Amphion unter den Bürgermeistern kann ihm nicht länger entgehen. Jeder Gesangverein hat ein schönes Banner (in dieser Passion stehen uns die Franzosen nicht nach), und an dies Banner werden alle errungenen Medaillen gehängt. An den Medaillen hängt wiederum das Herz aller Vereine; durfte doch das Hauptorgan der französischen Gesangvereine, L'Echo des Orphéons, in seinem Festartikel die seltsame Ueberzeugung aussprechen, die Einstellung der jährlichen Preisconcours würde sofort das Aufhören aller Gesangvereine zur Folge haben. Hier wie überall in Frankreich üben Ehrgeiz und Eitelkeit einen grossen Einfluss. Man wird sie nachsichtiger beurtheilen, wenn man bedenkt, dass die grösste Mehrzahl der französischen Orphéons bei aller Anstrengung es nie zu acht künstlerischer Genüthung bringen kann. Tausende von diesen singenden Handwerkern kennen nicht eine Note; sie werden nach der Methode von Wilhelm

oder von Chev^é unterrichtet, welche die Noten durch Zahlen oder Figuren ersetzt. Ja, es giebt einzelne Vereine, in welchen die Sänger nur nach dem Klang einer Violine ihren Part lernen und sich einprägen. Solche Genossenschaften muss man eben nicht auf ihre künstlerischen, sondern auf ihre socialen Früchte ansehen. Nach längerem Zeitverlauf (die Institution der Orphéons ist so jung, dass an dem ersten allgemeinen Conkurs, 1851 in Troyes, nur neun Vereine theilnahmen) dürfte wohl auch der musikalische Fortschritt im ganzen Land mehr hervortreten. Und dafür wird den Orphéons aufrichtig zu danken sein, indem sie ihre bescheidene musikalische Cultur wenigstens in die tiefsten und entferntesten Schichten leiten. Das französische Volk besitzt von Haus aus wenig musikalische Anlage, es hat ein schlechtes Gehör und wenig Empfänglichkeit für die sinnliche Schönheit des Tons. Als Sänger leistet der Franzose nur dann Bedeutendes, wenn das dramatische Element hinzutritt — auf der Bühne. Der Chorgesang scheint die unbestrittene Domäne germanischer Nationen zu sein. Leider hatte sich kein einziger deutscher Gesangverein zu dem Pariser Conkurs eingefunden. Dass der Wiener Männergesang—Verein nicht erschien, bedauern wir auf das lebhafteste. Er war einer der wenigen, dem die französische Commission eine specielle Einladung gesendet hatte und dessen Auftreten man mit Spannung entgegenseh. Dass er den ersten Preis erhalten hätte (5000 Francs und einen goldenen Kranz), steht ausser Zweifel; mehr als ein Belgier und Franzose gestand dies offenberzig. Angenommen selbst, der Wiener Männergesang—Verein stünde an virtuoser Ausführung nicht über, sondern nur neben den preisgekrönten Gesellschaften von Lille und Liège, er hätte durch die Frische und Klangsönheit seiner Stimmen den entscheidenden Vortheil über jene gehabt. Diese Gottesgabe ist sehr spärlich über Frankreich ausgegossen. Unter den zahlreichen französischen Vereinen, welche ich bei dieser Jury zu hören bekam, habe ich nicht eine schöne, ächte Tenorstimme wahrgenommen und nur wenige Bässe von bedeutender Kraft und Tiefe. Aus dem Süden Frankreichs kommen die bessern Stimmen, aber die rohesten und ungeschultesten Sänger; die nördlichen Provinzen senden musikalischere Sänger, aber mittelmässige Stimmen. Namentlich die Tenorstimmen sind schwach, nasal und gepresst, bei stärkerer Kraftentfaltung unangenehm; eine nicht gewöhnliche Leichtigkeit des Falsets ist mehr ein Surrogat als ein Ersatz dafür. Das Ausland war bei dem internationalen Gesangsconcurs nur durch einen englischen und zwei belgische Vereine — also sehr spärlich — vertreten. Der Chorgesang steht in Belgien auf einer viel höheren Stufe als in Frankreich, und die belgischen Gesangvereine sind wahrhaft respectable Erscheinungen. Zwei der bedeutendsten (Gent und Brüssel) waren leider nicht erschienen; um so grösser war der Erfolg des Vereins »*Ligia*« aus Lüttich. Nur einer von allen französischen Vereinen, die »*Société impériale de Lille*«, kam

ihm an Reinheit der Intonation, Correctheit in den schwierigsten Passagen und feiner Schattirung gleich. Es ist charakteristisch, dass dieser beste französische Chorverein aus dem alten Flandern stammt. Lille und Liège hielten sich die Wage; es kann nicht ungerecht heissen, dass die Jury Lille den ersten, Liège den zweiten Preis zuerkannte. Beide Gesellschaften sind eigentliche »Sociétés artistiques«, aus gebildeten Dilettanten bestehend, im Gegensatz zu den belgischen »Sociétés chorales ouvrières« oder den aus Gesangsschulen hervorgehenden »Orphéons« der Franzosen. Sie und noch andere Concurrenten um den internationalen Preis hatten äusserst schwierige, umfangreiche Chöre zum Vertrag gewählt: »Abendhymne« und »Morgenhymne«, von dem Brüsseler Componisten Haussens, lange pathetische Chöre, welche die Stimmen rein instrumental behandeln und misshandeln, waren die Lieblingsstücke der Belgier. Die Franzosen sangen mit Verliebe »Tirels« von Ambroise Thomas, eine rautenartige Naturschilderung, in welcher Sturmgeheul, Lawinen, Glockengeläute und Jodler zu einem nicht französischen unerquicklichen Effectstück verbunden sind. Freundlicher und sangbarer ist der gleichfalls oft wiederholte Zigeunerchor »Les Enfants d'Egypte« von Laurent de Rillé, dem unermüdeten Special-Schriftsteller und Leibcomponisten der französischen Gesangsvereine. Das Repertoire des französischen Männergesangs ist arm und unbedeutend. Aus der älteren Literatur, welche den vierstimmigen Männerchor bekanntlich noch nicht pflegte, haben sie einige Arrangements und singen z. B. »Die Nacht von Rameau mit Brummstimmen! Die französischen Componisten fühlen sich im Männerchor offenbar nicht heimisch; selbst die beliebtesten Chöre von Ambroise Thomas, Gounod, David etc. sind gekünstelt, unerquicklich und melodios. Von deutschen Chören haben nur einige wenige sich eingebürgert: Becker's »Marsche, Kücken's »Im Walde«, Mendelssohn's »Abschiede. Alle möglichen deutschen Liedertafelspässe hingegen Brummstimmen, Rataplan, Glockengeläute u. dgl., sind von Franzosen nachgeahmt, und zwar mit wenig Geschmack. Wer es unternähme, eine Auswahl der besten deutschen Männerchöre in gutes Französisch zu übertragen, könnte viel Ehre und Gewinn daraus ziehen. Zuletzt und eigentlich nur aus Ceurotoisie liess man den englischen Verein »Tonic Fa-Sol-Association« singen; als gemischter Chor (von Männern und Frauen) war er von der Concurrenz ausgeschlossen. Die Jury herrschte mit Interesse, das Publicum mit Begeisterung. Man war der schwierigen, gekünstelten und überlangen Preischöre so müde, dass die zwei einfachen, sich dem Volkston nähernden Chöre, trotz des widerstreitenden englischen Textes, wahrhaft erfrischend wirkten. Die Stimmen waren sehr unbedeutend, aber die Chöre gut studirt und mit Liebe gesungen. Die Jury hatte sich bereits in's Foyer zur Abstimmung zurückgezogen, als der Beifall des Publicums noch fortlute und die englische Gesellschaft schliesslich das »God save the Queen«

sang. Den französischen Componisten und Dirigenten hätte da vielleicht ein Licht aufgehen können. Was in deutschen und englischen Chorgesang die schönsten Blüten treibt, ist der frische, lebenswarme Hauch des Volksliedes; was dem französischen Männergesang so empfindlich abgeht und neithut, ist eben das Element des Volksliedes.

Die französische Artigkeit gegen fremde Gäste verleugnete sich auch diesmal nicht; der englischen Gesellschaft mit dem wunderlichen Namen wurde zwar kein »Preis«, aber als Zeichen freundlicher Anerkennung ein goldener Lorbeerkrantz votirt. Bei der feierlichen Preisvertheilung im Industriepalast ergoss sich auf den vordersten Sängerplätzen die Schaar der englischen Damen — mehr würdevoll als schön. Ganz gegen englisch Recht und Sitte war unter diesen 20 bis 30 Lereleys nur Eine schöne. Sie war demnach bald herausgefunden und als Repräsentantin des Vereins an die Stufen des Throns gesendet. Der Kaiser überreichte ihr den goldenen Krantz, und zwar nicht sitzend, wie den Uebrigen, sondern sich mit liebenswürdigem Lächeln vom Thron erhebend. In dem Wettkampf von 300 Männergesang-Vereinen errang somit die höchste Auszeichnung — ein blindes Mädchen.

Recensionen.

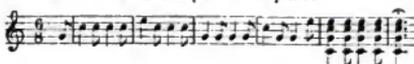
Volkslieder-Sammlung.

Philipp Wackeruagel, Tröstensamkeit in Liedern. Vierte vermehrte Auflage, erste mit Noten versehen. Frankfurt a. M., Heyder und Zimmer. Pr. 4 Thlr.

7. Das vorliegende Büchlein, in der ersten Gestalt erschienen 1849 und seitdem ein Liebling namentlich der deutschen christlich-conservativen Welt, hat nun endlich, wie das Vorwort sagt, »diejenige Gestalt gewonnen, welche von Anfang an erstrebt worden war: es sind den Liedern ihre Melodien beigefügt worden. Bei einigen war dies nicht ausführbar, diese mussten weggelassen werden.« (Lieder sind darunter mehrere sehr schöne Lieder, wie Eichendorff's »Es weiss und rath es doch keiner«, Mathias Claudius' »Ich sehe oft um Mitternacht«, auch Goethe's »Erlkönig.« »Dagegen«, heisst es weiter, »sind mehr denn siebenzig (genau 86) neue Lieder hinzugefügt worden. Dass trotzdem der Umfang des Buchs fast derselbe geblieben, hat durch ein etwas grösseres Format und eine überlegere Oekonomie des Drucks erreicht werden können.« So die Verrede. Bei dem hohen Rang, welchen diese Sammlung unter der Masse vorhandener und neu erscheinender Liederbücher unbestreitbar einnimmt, kann man die Hinzufügung der Melodien, wodurch des Buches Brauchbarkeit für die Jugend erhöht, ja eigentlich erst möglich wird, nur mit Freude begrüßen, und es bleibt nur hinsichtlich der Verbreitung des Buchs zu bedauern, dass erst die vierte Auflage »die von Anfang an erstrebte Gestalt gewonnen hat. Die vorliegende Besprechung der — mit Recht — kaum je anders als mit unbedingtem Lob genannten »Tröstensamkeit« soll sich in der Hauptsache auf den musikalischen Theil beschränken.

Während ein mit genauen biographischen Notizen ausgestattet Verzeichniss die Dichter mit den ihnen jeden zugehörigen Liedern registrirt, werden die Componisten, wo es sich nicht um »strerlose« Volkslieder handelt — nur bei den einzelnen Liedern einfach genannt, — eine Ungleichheit, deren

Grund nicht ersichtlich ist. Ein entschiedener Mangel aber ist, dass über die Quellen der Melodien keinerlei Nachweise gegeben sind. Schreiber dieses ist in der Lage, drüber in der Hauptsache Auskunft zu geben. Die Hauptquelle nicht blos, sondern die wesentliche Grundlage der Wackernagel'schen »Tröstensamkeit« sind die von Bernhard Klein und Carl Groos im Jahr 1818 zu Berlin (in der Realbuchhandlung) herausgegebenen (und noch jetzt nicht aus dem Buchhandel verschwundenen) »Deutschen Lieder für Jung und Alt«, eine Sammlung, die durch die Gediegenheit ihres Inhalts in Wort und Weisen (viele der schönsten Melodien enthält sie zuerst, in hohem Grade ausgezeichnet ist. Hier eben finden sich »die schönen frischen Lieder, die vornehmlich seit den Freiheitskriegen gesungen worden,« hier weht noch der frische lauch patriotischer Begeisterung aus der Erinnerung an die grosse Zeit des nationalen Aufschwungs, hier sind die Blüten des von dem Lebenssaft des Christenthums durchdrungenen deutschen Wesens. Diese herrlichen Lieder sind dann im Laufe der Zeit verstummt, und Herr Ph. Wackernagel hat das Verdienst, in einer politisch so trüben Zeit (1849) dem deutschen Volk seine erhabensten Erinnerungen, wie sie eben in jenen Liedern vorliegen, wieder vor die Seele geführt zu haben. Mehr als die Hälfte der »deutschen Lieder für Jung und Alt« sind in die »Tröstensamkeit« übergegangen, und da auch die Hinzunahme geistlicher Lieder nach jenem Muster ist, so ist erwiesen, dass die »Tröstensamkeit im Grunde nur eine sachgemässe Erweiterung jener Sammlung genannt werden darf. Darum sollen die Namen Bernhard Klein und Carl Groos (die auch eine gute Zahl schöner Melodien componirt haben) *honoris causa* genannt werden. Hier ist die Phstanz der aus den »deutschen Liedern für Jung und Alt« entlehnten Lieder: **2, 3, 4, 6, 10, 21, 24, 25, 31, 41, 81, 85, 104, 119, 126, 131, 142, 145, 151, 158, 159, 160, 168, 169, 170, 183, 185, 187, 190, 198, 200, 203, 204, 206, 208, 209, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 233, 234, 236, 237, 238, 245, 246, 330.** Vgl. auch: **89, 122, 135, 175, 270, 272, 276, 278, 280, 294, 306, 318, 323, 333.** Die Melodien sind durchweg vortrefflich, und es ist nur zu rühmen, dass die vielfach abweichenden Lesarten derselben nach dieser Autorität gegeben sind. Noch einige kleine Bemerkungen. Dass die Schneider'sche Melodie zu dem »König in Thule« gewählt worden ist, kann nur gebilligt werden, da sie erhalten zu werden verdient, die Zelter'sche aber ohnehin bekannt genug ist. — Der Componist des Lieds »Ach Gott wie weh thut scheiden« — Carl Groos, hätte um so mehr genannt sein sollen, als gerade durch diese »schöne Melodie das sie Lied zum neuen Volkslied geworden ist (H. von Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder). — Nr. 14 (»So viel Stern am Himmel stehen«). Man vergleiche diese überraschend schöne Form der Melodie mit der unter Nr. 134 (»O du Deutschland, ich muss marschieren«) gegebenen gewöhnlichen, teierhaften Form, um die Bedeutung guter Lesarten auch in der Musik würdigen zu lernen! Zu Nr. 122: »Nehmt euch in Acht vor den Bischen, — die da von Thieren sprechen« (Rossbach — Katzbach) gestatte man dem Schreiber dieses die particularistische Bemerkung, dass da weiland kurhessische Militär allabendlich um 9 Uhr vor der Hauptwache am Friedrichsplatz zu Cassel einen offenbar aus dieser Melodie entlehnten Zapfenstreich spielte:



Eine andere vielfach benutzte Quelle für die Melodien der »Tröstensamkeit« ist J. V. Strebels Liederlust. Sammlung von 130 mehrstimmigen Liedern für die männliche Jugend (d. h. Sopran, Alt, Tenor, Bass). Stuttgart 1839, Metzler.

Dieses treffliche Buch verdiente bekannter zu sein, nicht nur wegen seiner schönen Auswahl, sondern auch wegen des guten mehrstimmigen Satzes und vieler, zum Theil sehr schöner, von dem Herausgeber herrührender Melodien. Aus der Zahl der in die »Tröstensamkeit« übergegangenen Lieder seien nur einige wenige herausgehoben: **29, 103, 111**: Rückert's schönes Gedicht »Aus der Jugendzeit«. Ich finde diese von Val. Strelbel componirte Melodie namentlich in Rücksicht auf die Declamation unübertrefflich. Leider ist ein Druckfehler darin: die erste Note der zweiten Zeile muss nicht a sondern c sein. Ferner **118, 115, 116, 132, 135, 153**: eine in ihrer Einfachheit liebliche Composition des Uhländ'schen »Ein Schifflein ziehet leise« — und viele andere.

Eine dritte oft benutzte Quelle sind: 150 alte und neue Volksweisen (mit ursprünglichen oder neu untergelegten Worten zum Gebrauch in christlichen Kreisen und Vereinen). Bearbeitet für Sopran, Alt, Tenor und Bass von A. Homann. Köln 1864, Hassel.

Auch hier seien nur einige Lieder hervorgehoben, die von Homann zum Theil sehr schön mehrstimmig behandelt sind: Nr. 9 »Verstohlen geht der Mond auf« (Solo und Chorrefrain); **142** »An der Saale hellem Strande«. Diese ursprünglich von Fesca herrührende, im Munde des Volks veränderte Melodie ist hier, wie mir scheint, mit Glück, in wechselndem $\frac{3}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt aufgezeichnet. Ferner: **160, 161, 162, 163, 165** (»Stille Nacht« 5stimmig gesetzt) u. a.

Weiter habe ein grosses Contingent von Melodien gestellt: Job. Fr. Reichardt und Luise Reichardt (je **20**). Dass für Gnothe's »Heldenröslein« diese Reichardt'sche der Werner'schen Melodie vorgezogen ist, finde ich nicht gerechtfertigt. Auch die Melodien zu Nr. **21** und **52** sind in Ansehung ihrer Declamation nichts weniger als Meisterstücke, und die Melodie zu Nr. **25** (»Hoch auf dem alten Thurm« steht des Helden edler Geistes) wirkt in ihrer Chromatik so gespensterhaft, dass mir der kleine Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen darin vollzogen scheint. Dagegen sind die überwiegende Mehrzahl der Melodien von J. Fr. Reichardt gut und längst in den Liederbüchern eingebürgert, wie **1, 53, 62, 63, 67, 72, 73, 75, 81, 85, 89** etc.

Die grosse Bevorzugung der im Ganzen — wie natürlich — so weichen Melodien von der Luise Reichardt könnte manchem bedenklich erscheinen. Unleugbar sind viele derselben vortrefflich — man sehe nur die Nummern **16, 22, 54, 91, 95, 109, 142** — doch würden sich ohne Zweifel manche Lieder mit kräftigeren, männlicheren Weisen versehen ganz anders ausnehmen.

Z. B. bietet Homann für das Lied Nr. **100** (»Herzlich thut mich erfreuen«) eine kräftigere Melodie. So beliebt ferne die süsse Melodie zu Nr. **104** »Es ist ein Schmitter, der heisst Tod« sein mag, so erscheint sie mir, eben dieses süssen Charakters wegen, dem Inhalt des Gedichts, der freilich an lieblichen Blumen versinnlichten Strenge des Sterbensnüßens nicht angemessen. Die »deutschen Lieder für Jung und Alt« bieten unter Nr. **26** eine viel erstere, darum passendere Weise. Eine wahrhaft grandiose Melodie aber aus dem Jahr 1638 (zugleich mit dem ursprünglichen kräftigen Text, der, wenn ich mich recht erinnere, nur drei Strophen zählt) findet sich im dritten Heft der (seiner Zeit auch in der Allg. Mus. Ztg. (1865) rühmend besprochenen) Arnold'schen Volksliedersammlung. Sie ist in Jölicher Tonart und von Arnold, ebenso wie eine Reihe anderer Melodien in Kirchenbüchern, höchst lobenswerth bearbeitet. Auch Homann (Nr. **139**) hat diese Melodie, aber nicht in der ursprünglichen Form und in schwächlicher Behandlung. Die Melodie endlich zu Nr. **118** (»Wie mit grim'mgem Unversand«) scheint mir völlig verfehlt. Wer fühlt nicht den schnel-

denden Contrast der erbsenen Worte zu dieser, sorglose Heiterkeit und idyllisches Behagen athmende Melodie?

Auf die sonst noch gebrauchten Quellen für die Melodien der Tröstsamkeit kann hier nicht weiter eingegangen werden. Ueberschaut man das Buch im Ganzen, so drängt sich sofort die Bemerkung auf, dass ein sehr grosser Theil der Melodien ohne die, von dem Componisten mitgedachte und keineswegs überall sich selbst bietende, Harmonie eigentlich unvollständig ist. Denn die Zahl künstlicher, ihre besondere harmonische Begleitung fordernder Melodien ist sehr beträchtlich. Die sämtlichen Reichardt'schen ungerichtet, sehe man nur diese Nummern: 13, 14, 29, 46, 63, 63, 78, 79, 80, 83, 96, 121, 153, 154, 167, 182. Sind doch sogar die Namen Fr. Schubert, Spohr, Reissiger vertreten! Und die ganze Reihe der geistlichen Lieder kann der harmonischen Stütze eines Choralbuchs umso weniger entbehren, als sie durchgängig wo möglich in der ursprünglichsten (rhythmischen) Form gegeben sind.

Es mögen hauptsächlich äussere Gründe gewesen sein, die den Herausgeber wie den Verleger bestimmen haben, keinerlei Harmonie zu geben (denn die wenigen zweistimmigen Lieder kommen nicht in Betracht). Es würde das ursprüngliche Taschenformat dadurch verdrängt und der Preis sehr bedeutend erhöht worden sein. Die oben genannten mehrstimmigen Sammlungen von Strebel und Homann, sowie etwa das Eisenacher oder das bayerische Choralbuch können fast ausreichenden Ersatz leisten. Zum Schluss noch eine Bemerkung. Unter den neu aufgenommenen Liedern, berichtet das Vorwort, befinden sich (S. 284—295) auch einige sich auf den letzten grossen Krieg beziehende; wer von diesem Krieg vorläufig noch anders denkt, kann sich die Blätter bis auf Weiteres verkleben lassen. Zu politischen Discussionen ist natürlich hier der Ort nicht, um so weniger, als der Herausgeber — glücklicher Weise — sich hat bestimmen lassen, seine zweite Vorrede, die mit den in der ersten ausgesprochenen Klagen und Hoffnungen weiter rechnen sollte — einstweilen wenigstens zurückzuzahlen. Gegen diese Lieder muss im Namen der Kunst, ja um der eigenen Ehre der Tröstsamkeit willen protestirt werden. Sie gehören nicht in eine Sammlung der besten deutschen Lieder. Man sehe sie nur an: Schlachtlieder nach Melodien wie: Bei einem Wirthe wundermild — Frau Gertrud sass am Fensterlein — Vor der Thüre meiner Lieben. Wahrhaft beleidigend aber ist die einzige Originalmelodie zu diesen Steinmetzen- und Bismarckliedern (286), deren Componist sich nicht gescheut hat, seinen Namen zu nennen. Welchen empfindlichen Schaden der Herausgeber seinem Buche durch die Aufnahme dieser Lieder gethan, mag er daraus abnehmen, dass Jemand, der sich von jeher als ein Freund Bismarck's bekannte, als er von diesen Liedern in der Tröstsamkeit hörte, erschreckt aufrief: das ist keine Tröstsamkeit — das ist eine Störeinsamkeit!

Männergesangs-Musik.

Immanuel Faisst, »Die Macht des Gesanges, Gedicht von F. Schiller, für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten und Pauken componirt und dem schlechtesten Sängerbund gewidmet. Op. 25. Preisgekrönt von dem Ausschuss des schlechtesten Sängerbunds. Clav.-Ausg. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr. Singstimmen Pr. 1 Thlr. Breslau, F. E. C. Leuckart.

— Dem Herrn's Hymne, Gedicht von J. G. Fischer, für Männerchor mit wüthlicher Begleitung von Blechinstrumenten und Pauken. (Ohne Opuszahl.) Vom Ausschuss des oberösterreichischen Sängerbunds nebst andern sieben Chören von 120 eingesandten Preis-Compositionen zur Gesamt-

aufführung beim ersten oberösterreichischen Sängerfest zu Linz einstimmig gewählt. Partitur mit unterlegtem Clavierauszug. Preis: Partitur und Stimmen 2 fl. 50 kr. öst. W. (1/2 Thlr.). Ried, Josef Kränzl.

C. P. Es sind dies zwei Preisarbeiten für Sängerfeste; dass sie beide gekrönt wurden, begreifen wir vollkommen, auch ohne dass wir die Arbeiten der Concurrenten kennen; es müsste wahrlich schwer sein, einem Mann den Rang abzulaufen, der sich mit solcher Beherrschung aller Kunstmittel, solcher Meisterschaft des Satzes, soich durchgebildetem Sinn für das dem vorliegenden Zweck Angemessene und soich reicher Dirigenten-Erfahrung, wie der Autor, auf der Rennbahn einfindet. Beide Stücke sind übrigens, wie es die Texte mit sich brachten, sehr verschieden in der Haltung und den Ansprüchen, die sie an die Sängler machen. Das erste Stück ist eine sich breit ausbreitende Cantate, in declamatorischer Wucht wie im vielfachen Wechsel der Modulation, in treuem Anschluss an die Schiller'sche Rhetorik dahinstürmend und dem Sänglerchor nicht geringe Aufgaben stellend; der zweite, kürzer und im Ganzen einfacher, schliesst sich an einen religiösen Text an, den wir etwa mit Baggese's Hallelujah der Schöpfung (bekannt durch die Musik von F. Kunzen) vergleichen möchten. Auch in diesem zweiten Stück ist das Gewebe der Stimmen theilweise kunstvoll, aber die Modulation hält sich in engeren Grenzen. Wir können freilich nicht bergen, dass es uns immer einigermassen zweifelhaft ist, ob der Männergesang überhaupt sich zu jener ausgedehnten Cantatenform ebenso gut eigne, wie der gemischte Chor; wir haben bei den wenigen Männergesangstücken, denen wir selbst bezwöhnten Gelegenheit hatten, immer wahrgenommen, dass, je mehr sich ein Stück der Liedform nähert, um so mehr die Ausführung gesichert und ihre Wirkung eine befriedigende ist. Allein der Autor war ohne Zweifel seines Personals zum voraus gewiss, und damit stand ihm auch das Recht zu, vor allen, auch den schwierigeren Mitteln des musikalischen Ausdrucks Gebrauch zu machen. Uebrigens fehlt es auch in der ersten Composition nicht an rein diatonischen Stellen (wie S. 25 das Soloquartett in C-dur); als ungemäss schön müssen wir noch die Partie S. 20, 21 erwähnen; die Worte: »und wiegt es zwischen Ernst und Spiele auf schwanker Leiter der Gefühle« könnten kaum reizender componirt sein.

Wilhelm Tschirch, *Sabum fac Regem*, für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Op. 62. Preis: Partitur und Singstimmen 1 Thlr. 10 Sgr. Berlin und Posen, E. Bote und G. Bock.

Ein mässig grosser Satz (Partitur 23 Folio-Seiten) in H-dur, zu einem Königsfest eben recht, in Melodie und Modulation nichts Ungewöhnliches, aber kräftig dahinschreitend. Nach einem *Andante grave* folgt ein *Allegro*, dessen Anfang einen polyphonen Fortgang erwarten lässt; allein nachdem der Führer von den beiden Bässen *unisono*, desgleichen der Geführte von den beiden Tenoren *unisono* vorgetragen ist, ist's damit auch zu Ende, ohne Zweifel, weil der Rahmen, in welchen der Männergesang eingeschlossen ist, eine breitere Entfaltung des Themas nicht leicht gestattete; und es traten wieder vollkommene Gänge ein, deren Bindungen übrigens eine fluthende Tonfülle erzeugen. Ein guter Gedanke ist S. 17 gegen den Schluss hin der plötzliche Eintritt eines vollen A-dur unmittelbar nach H-dur; über Fis-moll geht dann derselbe Gedanke in D-dur hinüber, wo er in den Singstimmen nicht mehr, wie zuvor *unisono*, sondern zweistimmig (nach Hörner- und Trompetenart) und dann in H-moll vierstimmig erscheint, von wo aus nach Cis-dur, Fis-dur, und von da aus durch Gis-moll und E-dur in H-dur zurückgeleitet wird. Die Gänge der Harmonie drängen namentlich in diesem letzten Abschnitt mächtig vor-

wirkt; es wird aber auch hier eine Masse klingvoller Stimmen, namentlich im ersten Tenor erfordert, der bis in's hohe H (von C's aus) in die Höhe springen muss. Wenn aus Compositionen dieser Art auf den demselben Stand der musikalischen Bildung der Liedertafeln und Gesangsvereine ein Schluss gemacht werden dürfte, so müsste derselbe ungemein günstig lauten, günstiger, als das Urtheil in der Mehrzahl der öffentlichen Gesangsfestberichte zu lauten pflegt.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Von den neuerdings der Redaction d. Bl. zugegangenen Musikalien ist zuerst zu nennen ein grosseres Concertstück für Chor, Soli und Orchester im Clavierauszug: Die Sage von der Merliwäand, lyrisch-dramatischer Gesang von A. zur Nieden (Elberfeld, Arnold), dessen Durchsicht aus eine heitere Stunde verschafft hat, besonders des Textes wegen. — Zwei Stücke für stimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung von Cbr. Fink: «Der 67. Psalm, und eine Motette «Herr sei uns gnädig» (Berlin, Bole und Bock) sind jedenfalls als Werke eines guten Musikers einer eingehenden Anzeige werth. Nicht minder eine ganze Reihe bisher unbekannter J. Haydn'scher Compositionen: eine Symphonie in H-dur in Partitur (als Nr. 4 von 8 Symphonien, deren Fortsetzung bald erfolgen soll), ferner drei Symphonien in vierbüdigem Arrangement von Franz Wüllner (Nr. 1 F-moll, Nr. 3 B-dur, Nr. 4 H-dur — warum die letztere hier als Nr. 3 und in Partitur als Nr. 4 erscheint, wissen wir nicht), endlich ein Streichquintett, ebenfalls in vierbüdigem Arrangement von Fr. Wüllner (nämlich im Verlag von J. Rieter-Biedermann), bilden eine wohlthätige Gabe, die den alten Papa Haydn neuerdings in der Liebe aller achten Musikfreunde befestigen wird. Bel dem Quintett fällt uns die alte Anekdote ein, Haydn sei einst gefragt worden, warum er nur Quartette schreibe, nicht auch einmal Quintette, worauf er geantwortet habe, es fehle ihm keine fünfte Stimme ein. Hier ist also noch doch wenigstens ein Quintett, und somit ein singbares, ein solches, und jenseits ein Quintett sein? — Als interessantes Concertstück für Männerchor und Orchester ist doch vorläufig zu erwähnen: Salom's, Siegesgesang der Griechen, Gedicht von Hermann Lingg, componirt von Fr. Gerhäuser. Dieses Stück, in Concerten bereits mit bestem Erfolg aufgeführt, ist nun bei J. Rieter-Biedermann im Clavierauszug, Partitur und Chortexten erschienen.

An Kammermusik ist singbarer die Op. 4, viertrio Op. 4 von Hermann Gräser (Sohn), in Wien bereits zu Gehör gebracht und jetzt bei Fritz Schobert in Hamburg erschienen, wird es als ein jenedliches Product mit Nachsicht und Milde zu beurtheilen sein. — Als Op. 1, 2 und 3 liegen ferner Drei Sonaten für Clavier und Violine vor, die einen Franzosen Jean Hommey zum Autor haben (derselbe theilt sich genau «Professeur au Conservatoire, au Lycée Impérial et à l'École Normale de Toulouse, Ex-Directeur et Membre Honoraire de la Société Chorale Cressence Isaurie» und auch in Paris bei Gambogi erschienen sind. Unsers Lesers werden gut thun, sich von einem Toulouser Conservatoriums-Professor keine allzu grossen Vorstellungen zu machen.

Von Liedern sind anzuführen 42 alte deutsche Lieder, frei bearbeitet von Wilhelm Tappert (Berlin, Simrock), Zwei Schweizerlieder aus der Operette «Heimweh und Heimkehr» von Xaver Schnyder von Wartensee (Luzern, Hopf), Sechs Lieder aus Amarynth Op. 42, und «Der Iudä Soldat» Op. 44 von Friedr. Herm. Reiser (derselbe Verlag), Sechs Gesänge von Robert Franz Op. 44 (Leipzig, Breitkopf und Härtel), Acht Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung, Zweite Folge in zwei Heften Op. 139, von Ferd. Hiller (J. Rieter-Biedermann), Zwei Gesänge von P. G. Bethold Op. 47 (derselbe Verlag), 16 Gesänge in vier Heften von A. W. Dreszer (Leipzig, Matthes).

Für gemischtes Chor verzeichnen wir ein «Frühlinglied» capella von Theodor Eilsfeld (Ascherlesene, Schoock), und Drei religiöse Gesänge mit Orgelbegleitung ad libitum von Eduard Mertke Op. 4 (Luzern, Hopf).

Für Orgel: Neun Choral-Vorspiele von B. Jucker (Organi in Münster in Basel) Op. 7 (J. Rieter-Biedermann) und Zwanzig Fugen von J. G. Töpfer in vier Heften, wovon das erste vorliegt (derselbe Verlag).

Gelangen wir zur Clavierliteratur, so wird den Besitzern der drei ersten bei Breitkopf und Härtel erschienenen Hefen D. Scarlatti'scher Sonaten interessant sein zu erfahren, dass noch drei weitere Hefen dazugekommen sind, so dass die Zahl der nunmehr in dieser Ausgabe veröffentlichten Sonaten auf 36 gestiegen ist. In demselben Verlag ist ferner eine sehr interessante Sammlung für Pianissimo allein (C-dur) von Woldemar Bargiel, Op. 34, erschienen, die

wir sogleich der Beachtung aller jener Clavierspieler empfehlen möchten, die in der modernen Spielart geübt sind. Dazu kommt noch als Gegenstück eine *Poëmasse de concert pour le Piano à 4 mains, compose par Theodore Eilsfeld* (Ascherlesene, Schoock), die wir Jedem empfehlen, die mit ihrer Technik und ihrem Geschmack ungefähr 40 Jahre zurück sind.

An Arrangements sind (ausser obigen Symphonien, dem Quintett und einem Clavierconcert von Haydn) zwei in ihren Art besonders anziehende Editionen zu verzeichnen: 1) Angewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten von J. S. Bach zur Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff (also ein Solostück zu v. Bruch's Bearbeitung), in sieben Heften, wovon das erste vorliegt (J. Rieter-Biedermann), 2) Claviertrio in B-moll von Rob. Volkmann Op. 5, Zweite revidirte Auflage in vierbüdigem Arrangement vom Componisten (Pest, Rozsavölgyi). Soviel wir wissen, war dieses so verschiedene bearbeitete Trio in vierbüdigem Form bisher nicht erschienen, die Vererber Volkmann's werden sich daher freuen, es nun in dieser Form genauer kennen lernen zu können. Wo weit sich die «Revisions» erstreckt, können wir vorläufig nicht sagen.

Auch einige instructive Werke sind uns zugekommen. 1) Theoretisch-praktische Orgelschule von L. E. Gehbardt, zweite sehr vermehrte und umgearbeitete Auflage. Erste Abtheilung (Brieg, F. Gehbardt). Rechtfertigt sich die Herausgabe einer Orgelschule durch den Namen des Autors, der einen guten Klang hat, so ist dagegen die Herausgabe einer 3.) «Theoretisch-praktischen Violinschule für Lernende und Lehrende» von L. B. Kadetick, einem aus ganz unbekanntem Violinpieler, nicht recht zu begreifen. Das Opus ist im Selbstverlag erschienen, der Autor theilt sich «Lehrer des Violinpiels an der k. Lehrerbildungsanstalt zu Leitmeritz», und ein Vorwort besagt, es sei von mehreren Seiten die Aufforderung an den Autor ergangen, eine theoretisch-praktische Violinschule für Anfänger zu schreiben. Ob dieselbe brauchbar ist oder in irgend einem Punkt einen Vortzug hat, wird vorläufig nicht geprüft werden. 3) Sechzig Vocalien für vorgerücktere Gesangsüblicher zur höheren Ausbildung der Technik, mit Begleitung des Pianoforte, von Ferd. Sieber. Vierte Folge der Vocalien (J. Rieter-Biedermann). 4) 35 Uebungen für die linke Hand allein (Clavierübungen) von W. Tappert, Heft 4 (Berlin, Simrock).

Berichte.

Münster, S. Nachdem bereits in Nr. 9 und 17 d. Bl. über unser in der letzten Schöpfung erfindend geführtes Vereinconcert und ein der letzten Concerte (Grimm's Benefic-) und das 9. Vereinsconcert näher berichtet worden, erbringt uns, einige Mittheilungen über das Andere in kurze zusammenzufassen. Zuvor zu erwähnen waren noch vom erstgenannten Concert drei Schumann'sche Lieder, vom Beritio vorgetragen: «Freisinn», eine hübsche Recitation mit leichtem melodischen Anfang, «Der Knabe mit dem Wunderhorn», das aus durch seinen frischen, ungenierten Zug besonders ansprach, und «Du meine Liebe». Letzteres, vielleicht das populärste Lied Schumann's, schien indes für den Sopran weit angemessener: diese ekstatische Hingabe an das andere Ich ist doch mehr weiblicher Natur. Grimm spielte mit jenem feinen Gefühl, das wir — entgegen den laufenden Virtuosen, die im wörtlichen Sinn von ihrer Hände Arbeit leben — so hoch schätzen, drei Mendelssohn'sche Lieder ohne Worte.

Das letzte (16.) Vereinsconcert brachte Beethoven's 4. dursymphonie. Nach Schumann's eigenhüthigem Genoveva-Ouverture hatten wir Mozart's Sereade in Es für acht Bismustrumen, deren etwas zu laktemessener Vortrag uns nur sagen lassen kann: diese anspruchlose Gelegenheitsarbeit des liebenswürdigen, aber Welt gefalligen Meisters — Mozart'sche Musik freilich, wie die ersten Sonaten auch, aber ohne den Mozart'schen Geist, den wir in den Opern, Symphonien, Concerten bewundern. Der mächtige, aber doch lieber eines der ungleich werthvolleren Divertimenti gehört haben. Eine neuer Tenor sang zwei Mendelssohn'sche Lieder und A. Lindner's Gelieb-Gondoliera «0 komm zu mir». — Nach dem letzten Vereinsconcert gab es zum guten Schluss noch ein Wohlthatigkeits-Concert. Man könnte es ein im edelsten Sinn popülares nennen: Mozart (Ouverture, Arien und Duett aus Figaro), Weber (Euryanthe-Ouverture), Schubert (zwei Lieder), «Der Musenhort», waren die bewogenen Meister. Grimm spielte Mendelssohn's H. multi-Capriccio, Deecke das sogenannte Militärcconcert von Lipinsky.

Fassen wir nun das den oben erwähnten Concerten Vorausgegangene kurz zusammen. Von grosseren Werken mit Chor und Orchester hatten wir diesmal, wegen nachlassender Theilnahme des Chors, weniger. Statt des schon lüchig in Vorbereitung gemeinend «Judas Macchabeus» musste es sich mit zwei Chören sein Bewenden haben. «Sohn der Sonne» und «Nacht der Sonne» waren für Chor und Loreley-Finale) und Grimm's «Canäle» an die Musik. Letztere

eine originell erfundene, gut gegliederte und mit feinen, geistvollen Zügen ausgestattete Composition, die man immer mit vieler Freude hören wird. Von Symphonien hörten wir noch folgende: von Beethoven die C-moll und die Eroica. Haydn stellte eine reizende kleine in Es (mit dem Violin-Solo im zweiten Satz), Mozart die D-dur ohne Menuett, die grosse C-dur mit der Fuge. Gade's Bdur-Symphonie, ein anmuthiges Werk voll gesangreicher Motive und reizender Klangeffecte, wurde im 1. Satz — wie da das Horn so weich und sehnsuchtsvoll aus der Ferne ruf — etwas zu stark gespielt. Für sich betrachtet, scheint uns das so prächtig anhebende Finale mit dem Uebrigen, zumal dem feinen Sechser, nicht auf gleicher Höhe zu stehen. Von einer Symphonie C. Reinhold's (Op. 13) hätten wir nach Joseph's Tocht. einen reizenderen Temp. erwartet, festere Grundzüge, kurz, mehr eigentlich symphonischen Gehalt; sonst ist's wohl eine feine Arbeit, die unter Collegen Effect machen muss. — An Stelle einer Symphonie hätten wir einmal Beethoven's Egmont-Musik — leider wieder mit dem sentimentalen Aufguss, dem wüthlichen Thewasser einer »verbundenen (?) Dichtung. — Ouvertüre gab's u. a. folgende: Weber's Jubel-Ouvertüre, die schwungvolle Ray Blas, F. Schubert's besonders in dem milden, anstreichen Andante so reizende Rosamunde-Ouvertüre, Mohl's kleine malerische Jeane Henri's, Mozart's auf Einführung, Cherubini's fein melodische »Abenceragen«; endlich von ihm selbst, von Beethoven: die Fest-Ouvertüre Op. 484 und die so einzig mitten drein sturmende zu Fidelio, welcher sich auch das für Dilettantenkräfte recht vornehmlich exorbitante Terzett anschloss. Mit den von Grimm in (verdienstlich exorbitante) Terzett anschloss. Mit den von Grimm in (verdienstlich exorbitante) Terzett anschloss.

Tempo waren wir sonst jense sentimentalie Ziebel und Zieren, das mit hoher Selbstbefriedigung im Detail der Composition stecken bleibt.

An Clavier-Concerten hörten wir weiterhin noch Beethoven's und Weber's C-dur. (Fr. u. Ph. Grimm) und Mendelssohn's G-moll-Concert (Fr. L. G.). Beide Spielernamen vorzüglich; jene in dalkatestem, fein nancurtem Vortrag, diese in kräftiger Auffassung und brillanter Bravour. Unser an Barthe's Stelle neugewarter jünger Concertmeister De e c k a verübt über eine bedeutende Technik und führt seinen leichten, graciosen Rogen. Für's Adagio wünschten wir mehr markigen, grossen Ton, die stolze Ruhe und Gewichtigkeit des classischen Stils. So sagte er Beethoven's Concert in Behandlung der Passagen und der Cadenz im 2. Satz, mit ihren kühn aufstudernden Trillern, vorzüglich; für's Cantabile wollte uns ein im piano eigenthümlich flageoletirender, flüsternder Ton weniger zussagen. Unberühret waren Spohr's uns nach Kömpel eigentlich selten recht zu Dank gespielte Gesangsene und F. David's Variationen über Schubert's wunderbar innigen, wie vom Insten Ton der Sehnsucht durchdrilltes »Lob der Thänen«. — Unsere alljährlich zu Paris zum Besuch seiner Vaterstadt herüberkommenden, überaus vortrefflichen Cellisten Val. Müller hörten wir leider nur in zwei kleinen Stücken: Adagio von Grimm und Rossini's Tarantella. Nach ihm kam der Oldenburger E b e r l, der nur sich und Servas spielte. Ein ziemlich anständig gearbeitetes und in specie hübsch instrumentirtes »Concertstück« hieß die »Souvenirs de Spä«, diese erschreckend triviale »Phantasie«.

Von Arien seien als neu genannt: eine in ihrer überreichen Figuraton dem grossen Publicum fremder klingende Bassario aus Handel's »Herkules« und »Grosser Herr und starker König« aus Seb. Bach's Weihnachtsoratorium — eine Auswahl wäre uns etwas für Weinbachen! Wir erwarren noch drei Schumann'sche Duette für Sopran und Tenor (Wienedler, Er und sie, Tanzlied), deren, was wenigstens beide letztere betrifft, etwas gemacht Nancurtem aus so wenig entrücken konnte, wie die ihnen unterliegende, übersentimentale Blaublümlein-Poesie.

Zu besondern Dank verpflichtet uns die von Grimm und Deecke gegebenen Sorenen für Kammormusik, diese Krone und Spitze aller, in deren Werthschätzung sich erst der reine Geschmack zeigt und wer wirklich annehmlich die Kunst an's Herz geschlossen. Als uns besonders liebe Erinnerungen aus diesen Deecke-Grimm'schen Sorenen nennen wir Beethoven's Kreuzer-Sonate und das Schubert'sche Es-Trio Op. 100; von den Gesangsvorlesungen das reizende Wiedenling von Mendelssohn und Grimm's »Nun stehn die Rosen in Blüthe« (P. Heyse). Grimm hätte hier wieder eine Interpretin gefunden, die an lebendiger poetischer Auffassung, Reinheit und Bestimmtheit der Intonation und prächtigen mezza voce nichts zu wünschen übrig liess. — Mit der Gelegenheit können wir nicht ahnen, zugleich den regen Kunstsinne unserer jungen Damen und ihre liebenswürdige Beteiligung am öffentlichen Kunstleben rühmend hervorzuheben. Ist es doch vielfach anderwärts so weit gekommen, dass man selbst für die kleinsten Gesangspartien seine Prima- oder auch — Secondadonnen herholen muss. Offen gestanden, macht uns dieser mit eitel blinkendem Gold gekaufte Gesang oft wenig Freude.

Feuilleton.

Miscellen.

Ueber einen wahrscheinlichen Druckfehler in einer Jos. Haydn'schen Sonate.

— In der reizenden Cis-moll-Sonate von Haydn (Nr. 6 der neuen Breitkopf und Härtel'schen, Nr. 2 der Hallberger Ausgabe) kommt im zweiten Theil des ersten Satzes eine Stelle vor (Takt 46), wo durch eine enharmonische Verwechslung des Dominant-Septimen-Accords von D-dur zur Dominante von Cis-moll geht, dann aber, nach einem Halt, in Cis-moll fortgehend wird. In beiden obengenannten Ausgaben steht die Stelle so, dass von Aas nach Ais gesungen wird und dem Cis-Accord eine Septime beigefügt ist, wodurch die Fortsetzung in Cis-moll doppelt sonderbar, ja anmüthig klingt. Sollte dies nicht ein Druckfehler sein, und in der rechten Hand statt *dis* *his* eine Terz tiefer: *Ais dis* ges stehen? Der Fehler könnte leicht dadurch entstanden sein, dass, wie in allen Clavierstücken fast immer, die rechte Hand ursprünglich im C- (Sopran-)Schlüssel geschrieben war, und bei der Transposition in den Violinschlüssel dieser Takt untransponirt stehen blieb. Wir ersuchen jene Musiker, die hierüber Genaueres zu sagen wissen, es in dieser Zeitung zu thun.

Kurze Nachrichten.

Der Kölner Männergesangverein gab zu Ende Juni in Verbindung mit Fr. E. Rempel und Hrn. Hiller in Darmstadt ein Concert zum Besten eines zu errichtenden Denkmals für Abbe Vogler, den Lehrer von C. M. v. Weber, Meyerbeer etc. Die Erfolge waren in jeder Hinsicht sehr bedeutend.

Der Componist der Oper »Des Sängers Fluch« und »Die Fäbier«, Herr A. Langert aus Coburg, hat die Stelle als Capellmeister am Stadttheater in Basel angenommen.

Am 17. Juli starb im Irrenhaus bei München der frühere königl. bayerische Hofcapellmeister Fr. B. F. Penzrieder.

Leipzig. Das neue Theater schreitet seiner Vollendung entgegen und producirt sich, da die Gerüste immer vollständiger fallen, dem Auge bereits als ein schönes Bauwerk von edlen Formen und grossartiger Anlage. Möchte nur das in demselben bald zu entfaltende Kunstwesen dem schönen und edlen Aeusseren entsprechen!

Zeitungsan.

Der Theater-Befehrer der »Deutschen Allgemeinen Zeitung« sagt über die »Schöne Helena« von Offenbach u. a.: Doch die Parodie und die Persiflage allein füllen die »Schöne Helena« nicht aus. Sie hat wie alle Werke Offenbach's auch einen sehr positiven Inhalt in Text und Musik. Und hier beginnt das Bedenkliche seiner Richtung. Diese Melodien spotten nicht bloß sie hüben auch einer verführerischen Sirenenklang; es ist der Cancan der Demi-Monde, den sie in verfeinerter Form über die Erde tragen. Ware es die wildglühende bacchantische Orgie, man würde die Energie der Leidenschaft in ihr bewundern können, doch zu diesen Orgien finden sich nur einzelne Ansätze; das Bacchantenthum braust gleichsam nur im Hintergrund über die Scene. Mit altem Reichtum musikalischer und dramatischer Detailmalerei, mit einer Fülle unendlich süßer, einschmeichelnder Isänge wird dagegen die Verhultheit und Lasterhaftigkeit dargestellt, die mit der Liebe gleichsam ihr Spiel treibt, die Schönheit nicht in ihrer Selbstherrlichkeit kennt, sondern nur als eine leichte Beute des Genusses, und mit grenzenloser Blasiertheit in Einem Aethem leidet, läßt und ischt. Der Apfel des Paris ist gleichsam fast geworden und diesen lauten Apfel wirft unser Paris der schönen Helena in den Schoos. Das ist ein Locken und kichern, ein Jubeln und Höhen; das ist die Musik einer zersetzten, in Auflösung begriffenen Gesellschaft, das ist ein musikalischer Hölle-Breughel, wie er sinnbetrieblend, sinverwirrend in dem neuen Babel an der Seine heimisch ist. Die Tugend ist eine Mythe und sie Mythen sind lacherlich geworden, pikanter Genuss mit etwas *l'air-pout* ist das Thema, das diese Lieder variiren mit den feinsten *l'opri*, mit dem *Esprit Voltaire*, der ja auch eine »Pucelle« gedichtet hat. Nicht bloß leichte Melodien von einschmeichelnder Gewalt, perlend wie Champagner Schaum, sprudeln uns bei Offenbach entgegen, seine Violinen sind witzig geworden. Eine witzige Musik, die von Bonmots sprudelt, das ist die neueste Phase dieser Kunst!

Briefkasten der Redaction.

g. in D. Mit Vergnügen.

ANZEIGER.

[187] Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt

von

Friedr. Gernshelm.

Op. 10.

Partitur 4 Thlr. 33 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen 1 — 33 —
Chorstimmen einzeln — — 32 —
Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

[188]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Albert Dietrich.

Op. 11. **Sechs Lieder** von Michael Bernays für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Fr. Clara Sohn gewidmet.) 37 1/2 Ngr.

- Nr. 1. Einzug: »Dich hab' ich einst gesehen.
- 2. Frühling: »Es blühen aus dem Schoos der Erden.
- 3. An die Nacht: »Beginn deine heilige Feiern.
- 4. Das Mädchen spricht: »Mit roter Welle spricht der Windhauch.
- 5. Sommer: »Was soll nun eil' des Trauern?
- 6. Zauberbann: »Ich hab' zu lang in's Auge dir gesehen.

Op. 12. **Fünf Lieder** von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Oberbürgermeister Kaufmann in Bonn zugeeignet.) 37 1/2 Ngr.

- Nr. 1. März: »Es ist ein Schnee gefallen.
- 2. Frühling über's Jahr: »Das Beet, schon lockert sich in die Höh'.
- 3. »War schöner, als der schönste Tag.
- 4. »Dämmerang senkte sich von oben.
- 5. Im Sommer: »Wie Feld und Au' so blinkend im Thau.

Op. 13. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Ihrer kgl. Hoheit der Frau Großherzogin Elisabeth von Oldenburg in tiefster Ehrfurcht zugeeignet.) 4 Thlr.

- Nr. 1. Dein Auge: »Ein Himmelsreiß dein Auge lei', von Diels Heims.
- 2. Ja oder Nein: »Ach! so zu lieben ist eine Pein, von Georg Hesekiel.
- 3. Meine Lido: »Im Garten unter der Linde.
- 4. Frühlings-Abend: »Leis, wie Himmelsegen, rauscht der milde Regen.
- 5. Um Mitternacht: »Um Mitternacht hab' ich gewacht, von Fr. Rücker.
- 6. »Wenn ich ihn nur habes, von J. Novellis.

Op. 17. **Sechs Lieder** von Jul. v. Rodenberg für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Thlr.

- Nr. 1. So weit! »Büchlein am Wiesenrand, rinnsst du noch immer.
- 2. Blühendes Thal: »Wo ich zum ersten Mal dich sah.
- 3. Frühlingssonne: »Frühlingssonne tritt mit Fankeln aus den Wolken.
- 4. Scheiden: »Wenn man die Hand zum Abschied giebt.
- 5. Mutter Bach: »Mutter Bach was rauscht da so?
- 6. »Nun ruht und schlummert Alies.

[189]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

JUL. OTTO GRIMM.

Op. 3. **Zwei Bohrerl** für Pianoforte zu vier Händen. (Marie und Elise Schumann gewidmet.) 4 Thlr. 5 Ngr.

Einzeln: Nr. 1. 2 & 30 Ngr.

Op. 6. **Sechs Lieder** für gemischten Chor. (Frau Antonia von Siebold gewidmet.) 8.

- Nr. 1. Volkslied: »Was machst dir, Herzliebster, die Wangen so blass?«, von Just. Kerner.
- 2. Frühlingslied: »Das ist ein Tag, der klingen mag!«, von Hermann Rollett.
- 3. Herbstlied: »Es schleicht um Busch und Heide«, von E. Geibel.
- 4. Morgenlied: »Die Waldvögel in den Zweigen«, aus dem Jungbrunnen.
- 5. Abendlied: »Waldesrauschen winkt der Sonne Gluth«, von Richard Pohl.
- 6. Die Nonne: »Im stillen Klostersgarten«, von L. Uhland.

Partitur und Stimmen 4 Thlr. 30 Ngr.
Stimmen einzeln 4 1/2 Ngr.

Op. 10. **Suite in Canonform** für 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabaß (Orchester). (Seinem Freunde Fr. Wulmer gewidmet.) Partitur 3 1/2 Ngr.

Stimmen 4 Thlr. 10 Ngr.

Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 11. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Fr. Agathe von Siebold gewidmet.) 38 Ngr.

- Nr. 1. »Wie scheiden die Sternein so heil'.
- 2. Pilgerlied: »An welcher Zeile knieest.
- 3. Fragen: »Wozu mein langes Haar mir dahn.
- 4. »Waram bist du denn so traurig.
- 5. An die Waldvögel: »Komm' mich auch sonst mit schwignen.
- 6. »Nun steh'n die Rosen in Blüthe.

Heinr. von Herzogenberg.

Op. 1. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Baronin Elise Rossmore gewidmet.) 30 Ngr.

- Nr. 1. Die Wasserrose: »Die stille Wasserrose gleit aus dem blauen See«, von Em. Geibel.
- 2. O Tage nicht: »Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht«, von H. Heine.
- 3. Der verzweifelte Liebhaber: »Streden will nichts bringen, von J. v. Eichendorff.
- 4. Stumme Liebe: »Liesse doch ein hold Geschick, von N. Lesau.
- 5. Die blauen Augen: »Mit deinen blauen Augen siehst du mich lieblich an, von H. Heine.
- 6. Im Grünen: »Im Wald im hellen Sonnenschein, von Em. Geibel.

Op. 3. **Der verirrte Jäger**: »Ich hab' gesehn ein Hirschlein schenck, Balade von J. v. Eichendorff für eine liefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Gräfin Resi Fürstlichen gewidmet.) 7 1/2 Ngr.

[190] Die Musikalienhandlung von
Robert Seitz in Leipzig
Peterstrasse Nr. 10

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. August 1867.

Nr. 33.

II. Jahrgang.

Inhalt: Rob. Franz' Bearbeitung der Matthäus-Passion. — Ueber den Ursprung der Musikfeste. — Berichte aus Wien und Rostock — Feuilleton (kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Rob. Franz' Bearbeitung der Matthäus-Passion.

[Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, mit ausgeführtem Accompanement bearbeitet von Robert Franz. Partitur Pr. 12 Thlr. netto. [Orchesterstimmen Pr. 15 Thlr. netto, Chorstimmen Pr. 2 Thlr. netto.] Leipzig, Breitkopf und Härtel.]

S. B. Ueber Franz' Bearbeitungen Bach'scher Vocalcompositionen ist in diesen Blättern schon so viel gesprochen, seine Principien dabei sind schon so oft beleuchtet, die Art und Weise der Ausführung erst kürzlich wieder bei Gelegenheit der »Trauer-Ode« erörtert worden, dass wir jetzt am besten zu thun glauben, wenn wir, rein referierend, unsern Lesern einfach mittheilen, welche Gestalt die Matthäus-Passion in der neuen Franz'schen Partitur erhalten hat. Wir stellen zuerst Franz' eigene Worte hierher, die er als »Vorbemerkung« an die Spitze der Partitur hat drucken lassen:

Es ist eine historisch nicht anzuzweifelnde Thatsache, dass bei der Aufführung der Matthäus-Passion, wie anderer Vocalcompositionen Bach's, zu den in der Partitur speciell ausgeführten Stimmen noch freies Accompanement getreten ist, welches sich nicht nur an den Solosätzen, sondern durchweg je nach den Umständen mehr oder weniger betheiligt. Wahrscheinlich ist, dass für die Passion zu diesem Zweck sogar zwei Orgeln und ein Cembalo benutzt wurden. Die von Bach den beiden Continuos höchst sorgfältig beigeigte Generalbassschrift lässt, während es an jeder Tradition über die beim Accompaniren befolgte Methode im Einzelnen fehlt, ebensowenig darüber in Zweifel, dass diese Begleitung sehr wesentliche Lücken der Partitur auszufüllen hatte.

Bei der Wiederbelebung des grossen Werks hat man seither meist hiervon abgesehen, sich genau an die Noten der Partitur gehalten oder wenn man eine Orgelmusik hinzutreten liess, dies doch nur in ungleicher und schwankender Weise gewagt, betreffs der Solosätze sich aber damit geholfen, dass man die grössere Zahl derselben vollständig übergibt. Die natürliche Folge war, dass die Recitative ganz in den Vordergrund traten und die Chormassen nur ein unzureichendes Gegengewicht in wenigen Arien fanden. Die grossen auch mit solchen Aufführungen erzielten Erfolge liessen zunächst, trotz aller Rügen der Kritik, über jene Unzulänglichkeiten wegsehen, dennoch drängt die Einsicht in die Missstände der bisherigen Praxis, wie jene historische Gewissheit nunmehr dazu, das

jetzt Gebräuchliche durch eine den Intentionen Bach's näher tretende, allerdings erst neu zu bildende Tradition zu ersetzen.

Hierzu will die nachfolgende Bearbeitung den ersten Schritt thun. Sie will, da ein freies Accompanement im Sinne Bach's ein der Gegenwart unerreichbares Ziel sein möchte, dasselbe durch anderweite, uns zugängliche Mittel in discreter Weise zu ersetzen, damit vollständige Aufführungen des ganzen Werks zu ermöglichen und denselben einen einheitlicheren Verlauf zu sichern suchen.

Nur diese Erwägungen haben den Unterzeichneten die natürliche Scheu, einem solchen Werke selbstthätig nahe zu treten, überwinden lassen: er hat Nichts gewollt, als den Andeutungen der Generalbassschrift im engsten Anschluss an den Stil des grossen Meisters, wie er ihn nirgends verlegt, eine bestimmte, in sich abgeschlossene Form zu geben. —

Im Einzelnen ist Folgendes zu bemerken:

Die vorliegende Ausgabe markirt den neu hinzugefügten Satz überall durch das Zeichen **F** und giebt im Uebrigen das Original treu wieder. Nur sind, im Interesse schnellerer Orientirung und einheitlicher Auffassung bei der Aufführung, den Original- wie den neuen Stimmen Vortragsbezeichnungen beige setzt, vorkommende Vorschläge, je nach den Umständen, als kurze oder lange bezeichnet, ausser Gebrauch gekommene Instrumente durch die entsprechenden neuern ersetzt, was — z. B. in der Bassarie: »Komm süssee Kreuz« — zu einigen Modificationen der ursprünglichen Form nöthigte. Weiter ist der Versuch gemacht, das Tempo der einzelnen Sätze nach den jetzt üblichen Bezeichnungen anzudeuten. In einigen Arien ist die Repetition des ersten Theils in gedrängterer, verkürzter Form gegeben — durch eingeklammerte Da Capo- und Fine-Zeichen ist daneben jedoch die ursprüngliche Fassung ersichtlich gemacht. Der Raumerparnis wegen ist in der Regel die Bach'sche Generalbassschrift weggelassen; sie schien entbehrlich, weil sie in anderer, anschaulicher Form ohnehin durch das ihr genau entsprechende Accompanement wiedergegeben wird.

Letzteres ist wesentlich Orchesterinstrumenten, je nach den Umständen dem Streichquartett oder den Holzbläsern, übertragen. Die Mehrzahl der Stimmen hat sich neuer Zeit für die Anwendung solcher Mittel erklärt, die namentlich der Orgel gegenüber den Vorzug grösserer Beweglichkeit und Schmiegsamkeit haben, der für Bearbeitungen Bach'scher Werke um so höher anzuschlagen ist, als auch das Accompanement durch die Stimmführung des Originals zu polyphoner Haltung unvermeidlich gedrängt wird. Trotz dieser Ähnlichkeit liegt es jedoch, wie ich, um Missverständnissen zu begegnen, aus-

drücklich hervorhebe, nicht in der Absicht, bei der Ausführung das Accompagnement als etwas gleich Selbständiges und Bedeutungsvolles wie die Originalstimmen behandeln zu lassen. Der von mir vorgeschlagene Satz soll nur den fernem Hintergrund der Orgel vertreten, deren Stimmgewebe die von Bach fixirten Vocal- und Instrumentalstimmen nirgends verdecken und erdrücken darf, sondern nur wie in einem feinen, durchsichtigen Netz aufzulegen und tragen soll. Nur wenn man dies im Auge behält, wird richtige Vertheilung von Licht und Schatten gewonnen werden. Freilich setze ich hierbei voraus, dass sich die Ausführenden, die Sänger eingeschlossen, auch darüber klar sind, dass Bach's obligate Vocal- und Instrumentalstimmen an einzelnen Stellen absichtlich in der Art der Mittelstimmen geführt werden, um, wie die ganze Anlage deutlich ergibt, dem Accompagnement Raum für eine weitere Entwicklung der Hauptthemen zu lassen. Ich verweise in dieser Beziehung auf den Verlauf der Tenorarie: »Geduld.«

Obchon Bach in der Passion keine Blechinstrumente und Pauken angewendet hat, glaube ich auf ihre Mitwirkung nicht ganz Verzicht leisten zu müssen. Vielleicht war es ja überhaupt mehr eine Forderung des kirchlichen Herkommens in der Passionszeit, die den Meister von jenen Instrumenten auch da absehen liess, wo sie ohne Zweifel von gewaltigem Effect waren. Ausserdem benutzte man in jener Zeit diese Mittel fast ausschliesslich zum Ausdruck glänzender Freude und kannte ihre charakteristischen Eigenschaften weniger nach der entgegengesetzten Richtung. Die von mir eingeführten Hörner, Posunen und Pauken sind übrigens mit möglichster Zurückhaltung gebraucht worden — hoffentlich rechtfertigen die betreffenden Stellen einigermaassen ihre Anwendung. Nöthigenfalls können diese Stimmen, wenn man den erstrebten Effect scheut, weggelassen werden, da für Vollständigkeit der Harmonie schon im Uebrigen gesorgt ist.

Bei diesen Grundlagen des Accompagnements war die Mitwirkung der Orgel auf die Begleitung der Choräle und der entscheidenden Stellen der Chöre zu beschränken, um die eigenthümliche Wirkung der Bach'schen Instrumentierung möglichst wenig zu beeinträchtigen. Wo es an einer Orgel gebricht, wird das Orchester sie ganz entbehrenlich machen; anderseits ergeben die Stimmen des letztern das Material für eine etwa wünschenswerth erscheinende Erweiterung der Orgelstimme.

Zur Begleitung der *Secorecitative* ist die Orgel ihres starren Tons wegen wenig geeignet, die Benutzung des Streichquartetts verbot sich durch Bach's deutliche Absicht, es nur bei den *Jesu-Recitativ* eintreten zu lassen. Abgesehen von einigen ausdrucksvollen Stellen, in denen die Besetzung durch Clarinetten und Fagotte ausgeführt wird, ist daher hier die Begleitung dem Flügel übertragen. Hierfür spricht seine, namentlich bei zweckmässiger Benutzung des Pedals wohlthätig abstechende Klangfarbe, die grössere Beweglichkeit der Spielweise, endlich das neuerer Zeit zu wenig beachtete ältere Herkommen, an dem nach den Ausführungen von Rietz (Joh. Seb. Bach's Werke 4. Jahrgang, Vorrede Seite 22) unzweifelhaft auch Bach bei der Aufführung der Passion festgehalten hat. Der Hinzutritt der Contrabässe zum Flügel ist aber nicht rathsam — letztere sind daher in der Partitur für die Dauer des Flügelaccompagnements als wegfahrend mit Akt, dagegen zu benutzen, wenn man aus irgend welchen Gründen die Begleitung dieser Recitative mit Ausschluss des Flügels den Violoncellen in der herkömmlichen Weise überlässt. Für einen solchen Fall ist bei diesen Bässen die Generalauschrift beizubehalten.

Die Viola da Gamba des Originals ist durch das Violoncell, die Oboe d'amore und die Oboe da caccia durch Clarinetten, an deren Stelle englische Hörner, wenn solche zur Verfügung stehen, sich vielleicht der Klangfarbe wegen noch mehr empfehlen würden, ersetzt. In der Bassarie: »Mache dich mein

Herze rein« schien die intendirte Klangwirkung der beiden Oboe da caccia nur durch Combination zweier Oboen und Clarinetten zu erreichen. — Die den Cantus firmus des ersten Chors verstärkende Discantposaune kann, wo solche nicht vorhanden, durch eine Trompete ersetzt werden.

Aus Platz gegen den grossen Schöpfer des Werks, wie aus schuldiger Rücksicht auf die erblichen Opfer, welche die Herren Verleger in gleichem Sinn zu bringen sich bereit gefunden haben, hat der Unterzeichnete seine ganze Kraft an diese Bearbeitung gesetzt: er empfiehlt dieselbe der Theilnahme des musikalischen Publicums. Sonst ist er weit entfernt zu glauben, allen Ansprüchen, die von ganz verachtenden Standpunkten aus erhoben worden, gleichmässig entsprochen zu haben, hofft aber doch die gebotene Lösung des gegebenen Problems nicht unwesentlich durch seine Arbeit gefördert zu haben. In diesem Sinn wird er stets bereit sein, ähnlichen Versuchen, denen es gelingt, dem erstrebten Ziel noch näher zu kommen, seine freudige Zustimmung nicht zu versagen, und jeder Kritik, die sich in solch positiver Weise zu bethätigen weiss, sich willig unterzuordnen.

Halle, im Januar 1867.

Robert Franz.

Man ersieht aus dieser Vorbemerkung hauptsächlich zweierlei: erstens, dass keine Note der Original-Partitur geändert worden ist, mit Ausnahme jener Partien für ausser Gebrauch gekommene Instrumente, die durch andere neuere ersetzt werden mussten; dass also diese neue Partitur auch für diejenigen brauchbar bleibt, welche die Franz'schen Zusätze nicht oder nur theilweise benutzen wollen. Höchstens kommt in dieser Beziehung der Wegfall der Ziffern in Betracht, die, zur Original-Partitur gehörig, nur wegen Mangel an Raum weichen mussten. Zweitens, dass durch jene Uebersetzung für neuere Instrumente und durch Ausfüllung aller leeren, in der Praxis nach dem Original nicht ausführbaren Stellen, das ganze Werk jetzt gegeben werden kann und keine Ausrede für alle üblichen Verstummelungen mehr zulässig ist.

Wir bitten den gebrauchten Ausdruck »Verstummelungen nicht misszuverstehen. Keineswegs wollen wir zu jenen Pedanten gerechnet werden, die in jeder vom Original irgend abweichenden Behandlung, namentlich in jeder Kürzung oder Weglassung, eine Sünde erkennen. Hat man es doch auf dem Gebiet des Dramas längst nicht nur für zulässig, sondern im Interesse des Autors und seiner allgemeineren Schätzung für nothwendig befunden, ältere Werke der neuen Zeit anzupassen, den veränderten Anforderungen gerecht zu werden, zwar mit pietätvoller Schonung der Original-Absichten, aber desto gründlicher aufräumend in Nebendingen, die unserer Zeit anstössig sind, wohn auch die unmässige Länge solcher Werke gehört, die an die Ausdauer eines heutigen Hörers allzugrosse Anforderungen stellt. Vielmehr wollen wir unter Verstummelung nur die Methode verstanden wissen, die aus einem Werk etwas Anderes macht, indem seine Grundpfeiler verschoben oder weggenommen werden, wenn also z. B. aus einem überwiegend lyrischen Werk durch Wegnahme des grössten Theils der lyrischen Partien ein überwiegend episch-dramatisches gemacht wird. Wir sind in dieser Hinsicht der

Meinung, dass, wenn schon das Ganze mit allen seinen Theilen der zu langen Dauer wegen nicht gegeben werden kann, die Wegnahme in allen Partien gleichmässig vorgenommen werden muss. In unsers Meisters Passion ist der sich mehrfach wiederholende Gang folgender: Der Evangelist erzählt den biblischen Ilergang, wobei die redenden Personen, selbst die Volkshaufen durch bestimmte Toncharaktere (Solostimmen und Chor) dargestellt werden. An diese Vorgänge schliesst sich die gemüthvolle Betrachtung, die sich zuerst in einem kurzen begleiteten Recitativ, dann in einer Arie, an bestimmten Punkten auch in mehrstimmigen Solosätzen und Chöreus ausspricht. Wenn also an diesen lyrischen Partien Elimittirungen stattfinden, so müssen auch jene vorausgehenden episch-dramatischen, welche die Betrachtung hervorriefen, gestrichen werden, sonst bleibt das durch seine lange Fortsetzung ermüdende Recitativ und das durch seine schlagende Kraft aufregende dramatische Element vorherrschend. Wer an der Verkürzung der biblischen Erzählung Anstoss nimmt, der beweist damit ein übertrieben religiöses, aber gar kein Kunstgefühl und sollte in der Frage über ein Kunstwerk nicht mitreden dürfen. Das biblische Wort wird ja den Gläubigen in der Kirche und in der Schrift unverkürzt aufrecht erhalten; warum soll aber die Kunst nicht bei der biblischen Erzählung ebensoviel Freiheit haben, als sie sich allezeit z. B. bei den Psalmen genommen hat, aus welchen sie häufig nur einzelne Hauptsätze benützte?

Doch genug hiervon und zurück zur Franz'schen Bearbeitung. Man ersieht aus der Vorbemerkung Frazz, dass eine radicale Umformung in dem Sinn, wie man etwa ältere Theaterstücke für die heutige Bühne einrichtet, von Franz gar nicht beabsichtigt war. Er wollte blos Fehlendes ergänzen, und allerdings das heutige reichere Orchester zum vermehrten und verstärkten Ausdruck der S. Bach'schen Intentionen heranziehen; ferner hat er der Orgel durch eine specielle Stimme den Platz angewiesen, den sie nach seiner Ansicht innerhalb des vielbewegten Orchesters einnehmen soll oder kann; das Mehr oder Weniger des Eingreifens der Orgel wird immer Sache der Verhältnisse und des Geschmacks bleiben; Bach schreibt seine Ziffern überall, auch wo für Orgel scheinbar gar kein Platz bleibt, sowie dort, wo sie zuversichtlich für die Orgel nicht gelten, wie in den Seccorecitativen.

Wir geben nun eine Uebersicht dessen, was Franz der Originalpartitur zugefügt hat, indem wir zugleich den Ort bezeichnen, wo es hinzugefügt worden ist.

Vorerst die rein instrumentalen Zuthaten. Zu den verhältnissmässig äussersten Mitteln des modernen Orchesters greift Franz nur in wenig Nummern; nämlich in »Sind Blitze, sind Donner«, wo zunächst zwei C-Clarinetten und zwei Fagotte einzelne $\frac{1}{4}$ -Accorde anschlagen, dann aber bei »Eröffne den feurigen Abgrund der Hölle, wo noch drei Posaunen, Pauken (Wirbel) und volles Werk der Orgel in ausgehaltenen Accorden dauerten. Zum

Schlusschor des zweiten Theils »Wir setzen uns mit Thränen nieder« setzt Franz ausser zwei B-Clarinetten und zwei Fagotten noch zwei C-Hörner, zwei Es-Hörner, drei Posaunen, Pauken (bedeckt) und Orgel zu. Den Ausdruck des Ruhigerhabenen, der hier gefordert war, sucht Franz dadurch zu erreichen, dass er die Posaunen mit dem Chor gehen, die Hörner meist den Grundton in der Tiefe halten, die Pauken den Hauptrhythmus

angeben, die Orgel aber, nur bei den Schlusscadenzen (mit kräftigen Stimmern), und im Mittelsatz zu »Ruhet sanfter (mit Oberwerk) eintreten, resp. mitspielen lässt. Ferner sind Posaunen und Pauken (nebst zwei Oboen, zwei C-Clarinetten, zwei Fagotten, Violinen, Viola und Orgel — letztere in kurzen Accorden) noch bei der Erdbeben-Stelle (Nr. 73) beschäftigt. Posaunen halten, Pauken wirbeln *pianissimo*; Streichinstrumente schliessen sich tremolirend an den Bass an; Flöten und Oboen bringen kurze Accorde; Clarinetten und zweites Fagott halten einzelne Töne aus. Bedenkt man, dass im Original blos tremolirende Bässe stehen, so wird der Unterschied der Wirkung in der Bearbeitung und in dem, was Bach hingeschrieben hat, klar genug sein. — Eine Discant-Posaune nebst zwei C-Clarinetten *una voce* finden wir auch als Unterstützung der Choralmelodie im Eingangschor angewendet, während die analoge Choralmelodie des Sopran im Schlusschor des ersten Theils »O Mensch beweine deine Sünde grosse ohne alle instrumentale Unterstützung geblieben ist. Pauken kommen noch einmal vor in der Tenor-Arie mit Chor und Oboe-Solo in C-noll.

Gehen wir zu der ausgesetzten Orgelstimme über, so ist zu bemerken, dass dieselbe fast durchaus auf drei Systemen, also mit obligatem Pedal, geschrieben ist. In dieser Weise spielt die Orgel sämtliche einfachen Chorale mit, wobei nur in den ersten der allgemeine Charakter der Registrirung angegeben ist, später nicht mehr; so ist bei »Herzliebster Jesu« bemerkt: »Mit kräftigen Stimmern, bei: »Ich bin's, ich sollte büssen: »Halbes Werk; nur bei »Wenn ich einmal soll scheiden« schweigt die Orgel gänzlich. Ausserdem ist Orgel angewendet: Im ersten Chor (Pedal-Solo zum Orgelpunkt des Anfangs und starke kurze rhythmische Accorde zu den Fragen des andern Chors: »Wen, wie, wohin?«; in Nr. 33 »mit starken Stimmern« zu »Lass ihn, haltet, bindet nicht; im Schlusschor des ersten Theils [manueller] »Mit sanften Stimmern, stellenweise in halben Noten *legato* die Harmonie aushaltend; in verschiedenen Volksschören (Nr. 43, 45, 50, 54, 59, 62, 67, 71, 73, 76), hier aber meist nur die Eintritte und die Schlusscadenzen mitspielend.

Ziemlich starke Verwendung finden Clarinetten und Fagotte (seltener Hörner), und zwar ausser in den schon erwähnten Partien bei: Nr. 42, Arie »Blute nur« (A-Clarinetten), im Anschluss an das Hauptmotiv, dann im Mittelsatz als vierstimmiger nach den Ziffern dazu componirter Satz; — Nr. 24 (B-Clarinetten) zu der Stelle »Und

sing an zu trauern; — Nr. 26, Tenorarie mit Chor sich will bei meinem Jesu wachens (B-Clarinetten) im ersten Orchester als vierstimmiger Satz; im zweiten Orchester aus Hörner, erst in C, dann Es, D und wieder C nebst Pauken zu den Chorstellen »So schlafen«; — Nr. 27 (B-Clarinetten) zu »Und betete«; — Nr. 28 ebenso in $\frac{3}{4}$ -Accorden mit dem Bass; — Nr. 29 ebenso als vierstimmiger Satz; — Nr. 35 (A-Clarinetten, theils mit den Flöten, theils mit den Oboen gehend), dazu auch zwei E-Hörner in Halbtönen; — Nr. 36 (A-Clarinetten), theilweise zur Unterstützung des Chors, mehr andeutend als ausgeführt, zum Theil sich selbständig ergehend; — Nr. 39 (C-Clarinetten) als vierstimmiger Satz zu den »zwei Zeugen«; — Nr. 41 Tenor-Arie »Geduld« (wörter später mehr); — Nr. 48 (Arie) (A-Clarinetten), zum Theil vierstimmige ausgebalancete Accorde, zum Theil da und dort sehr frei mitgehend; — Nr. 54, Zwei Hohenpriester (C-Clarinetten) als vierstimmiger Satz, und in der Arie (A-Clarinetten) die leeren Stellen füllend, sonst vielfach mitgehend; — Nr. 54 Chor »Lass ihn kreuzigen« (C-Clarinetten zur Unterstützung der schwachen Flöten, zwei Fagotte mit dem Chor); — Nr. 59 Chor (wie bei Nr. 54); — Nr. 61 Recitativ »Erbarm' es Gotte« (C-Clarinetten), die Harmonie *pp* aushaltend; in der unmittelbar folgenden Arie »Können Thränen« zwei B-Clarinetten und Fagotte, in vierstimmigen Accorden und Imitationen sich ergehend; — Nr. 64, zu »dass sie ihn kreuzigten« (B-Clarinetten); — Nr. 66 (B-Clarinetten); — Nr. 70 Arie »Sehet« (B-Clarinetten), statt der Fagotte zwei Es-Hörner; — Nr. 74, zu »Eli, Eli« (B-Clarinetten); — Nr. 75 Arie »Mache dich, mein Herze, rein«, wo zwei B-Clarinetten und zwei Oboen sich in die Ausführung dessen theilen, was Bach ununterbrochen die Oboen da caccia spielen lässt.

Als Ersatz für ausser Gebrauch gekommene Instrumente sind angewendet: in Nr. 25 B-Clarinetten, in Nr. 47 C-Clarinetten, in Nr. 57 und 58 A-Clarinetten, in Nr. 69 und 70 B-Clarinetten statt der Oboen da caccia; in Nr. 65 und 66 Violoncell-Solo statt Viola da Gamba (im Recitativ ist das »*harpeggio*« der Originalpartitur in förmliche Harpeggien über alle 4 Seiten auf und ab in Zweidreissigsteln und Sechszehntel-Triolen ausgeschrieben. In der Arie wird der Cellist sich wohl Manches erleichtern dürfen, da die Basstöne ohnehin vom Contrabass gebracht werden).

Violen und Viola sind zugesetzt bei: Nr. 9 »Du lieber Heilands, Pizzicato-Accorde zum Bass; — Nr. 40 »Buss' und Reu's«, zum Theil *unisono* mit den Flöten, dann mit dem Bass in vierstimmigem Satz zur Solostimme; — Nr. 48 Sopran-Recitativ »Wiewohl mein Herze, rhythmisch parallele Accorde zum Bass; in der folgenden Arie Nr. 49 mit dem Bass in vierstimmigem Satz und Anschluss an die Melodie der Oboe und Singstimme; — Nr. 40 und 41 Tenor-Recitativ und Arie »Mein Jesus schweigt«; im Recitativ die Accorde mitspielend, in der Arie mehr selbständig (wörter unten mehr); — Nr. 57 Sopran-Recitativ »Er

hat uns Allen wohl gethan«; — Nr. 64 Alt-Arie in G-moll, blos Viola hinzugefügt zur Ausfüllung zwischen den bereits stehenden Violinen und dem Bass; — Nr. 69 Altrecitativ »Ach Golgathas«, Accorde mit dem Bass, — ebenfalls in der folgenden Arie Nr. 70 zur harmonischen Ausfüllung.

Alles Uebrige ist ohne Zusatz unverändert geblieben.

Ueber ein Stück müssen wir noch besonders sprechen, da hier eine ziemlich grosse und selbständige Arbeit Franz vorliegt: es ist die Tenor-Arie »Geduld« Nr. 41, die einzige Arie des ganzen Werks, wo Bach ausser der Solostimme nur einen Bass: »*Violoncello ed Organo*«, niedergeschrieben und durch seine blossen Ziffern für das Accompanement einen sehr weiten Spielraum gelassen hat, den wohl jeder Musiker anders benutzen würde. Franz hat das Stück in der reichsten Weise ausgeführt, Streichquartett, zwei Flöten, C-Clarinetten und Fagotte dazu gesetzt, den Contrabass *pizzicato* die Hauptnoten des Violoncell mitspielen lassend (blos bei den Schlusscadenzen *col arco*). Zur Melodie des Ritornells ist nicht, wie dies am nächsten zu liegen scheint, einfach eins der beiden folgenden Hauptmotive verwendet, sondern Franz gestaltet auf Grund der gegebenen Harmonien eine ziemlich selbständige Melodie, welche sich zu dem ersten Motiv der eintretenden Singstimme halb wie ein Contrapunkt, halb wie eine Umschreibung verhält und wiederholt. Die sechs Bläser nehmen nicht blos an der Ausführung der Ritornells Theil, sondern bethätigen sich fast durchaus an den Solostellen des Tenor, so dass das Ganze in Aussehen und Klang etwas stark Gesättigtes an sich hat. Ein noch näheres Eingehen hierauf und auf andere Details liegt nicht in unserer Absicht.

Von Kleinigkeiten erwähnen wir noch, dass Franz für Violoncell und Contrabass überall zwei Systeme gebraucht, wo die Noten für den Contrabass zu tief sind; er schreibt daher dem letzteren genau vor, wo er in die böhere Octave überzugehen hat, und gewährt hierdurch sowohl dem Spieler Erleichterung und Befreiung von Zweifeln, wie er auch dem Hörer den ungleichen Effect erspart, wenn die Einen so, die Andern anders spielen.

So sei denn die von den Verlegern mit nicht geringen Opfern und sehr schön hergestellte Partitur der Beachtung aller Jener empfohlen, welche gegenüber einem so herrlichen Werk allen Schlandrian feindlich, aber Allem, was einen Fortschritt wenigstens anbahnen kann, freundlich gesinnt sind. Mögen die Ansichten über Dies oder Jenes im Einzelnen auseinander gehen, im Ganzen wird man immer eingestehen müssen, dass durch die Arbeit von R. Franz die Musikwelt von dem Alp verknöcherten Herkommens in Bezug auf diese Passion befreit worden ist.

Ueber den Ursprung der Musikfeste.

p. Sie brachten in Ihrer Nr. 29 einen Auszug aus dem »Guardians«, in welchem ein Herr H. S. O., Professor der Musik an einer der ersten englischen Universitäten, einen für die deutsche Musik und deren Ausführung bei dem letzten nieder-rheinischen Musikfest in Aachen äusserst schmeichelhaften

Bericht niedergelegt hatte. In diesem Bericht findet sich eine Stelle, die einer Berichtigung bedarf, welcher Sie wohl Aufnahme gewähren werden, da sie nicht ohne allgemeines Interesse sein dürfte und die Feststellung einer geschichtlichen Thatsache zum Hauptzweck hat.

Herr H. S. O. giebt nämlich in seiner Einleitung einen historischen Ueberblick der Entwicklung der deutschen Musik-feste und führt darin an, dass Begründer dieser musikalischen Feste ein Organist Bischoff von Graukenhausen — später Musikdirector in Hildesheim — sei, welcher im Jahre 1811 die »Musiker« seiner Provinz zu einem thüringischen Musik-fest in Erfurt vereinigt habe. Diese Angabe leidet an einigen Irrthümern, welche wir hier auflären möchten.

Zunächst ist zu constatiren, dass es im grossen lieben Deutschland nach Ritter's geographisch-statistischem Lexikon, welches bekanntlich alle Städte, Flecken, Dörfer, Weller, Bäder etc. verzeichnet, keinen Ort mit Namen »Graukenhausen« giebt, auch nicht gegnen hat.*) Weiter ist zu bemerken, dass allerdings der Cantor Bischoff in Frankenhäusen**) als Begründer der deutschen Musikfeste anzusehen ist, indem er nicht 1811, sondern schon ein Jahr früher, also 1810, nicht blos die Musiker, sondern auch Sänger und Sänginnen aus Thüringen in Frankenhäusen selbst — also nicht in Erfurt — zu einem ersten grossen, zwei Tage dauernden Musik- und Gesangsfest vereinigte. Die Direction befand sich aber nicht in Bischoff's Händen, sondern war auf seinen ausdrücklichen Wunsch dem damaligen herzoglich gothaischen Concertmeister Louis Spohr übertragen worden. Das Fest verlief in würdiger Weise und fand im nächsten Jahr 1811 eine ebenso glückliche Wiederholung; ebenso fand 1815 noch ein drittes Musikfest in Frankenhäusen statt.

Da dieses erste Frankenhäuser Musikfest in jener Zeit trotz der französischen Invasion ein sehr grosses Aufsehen erregte und mittelbar allerdings Veranlassung wurde, dass ähnliche Kunstfeiern, namentlich auch die herrlichen niederheinischen Musikfeste nachfolgten, so werden Ihren Lesern vielleicht die nachfolgenden Notizen über das erste deutsche Musikfest nicht unwillkommen sein; wir fügen dabei zum Theil den Angaben des Herausgebers des Tonkünstler-Lexikons Gerber, welcher einen eingehenden Bericht über jenes thüringische Musikfest im 12. Jahrgang der »Musikalischen Zeitung« niedergelegt hat.

Herr Cantor Bischoff in Frankenhäusen, der als ein junger, sehr thätiger, für gute Musik wahrhaft glühender Mann geschildert wird, hatte schon im Jahr 1804 in seiner Hauptkirche eine Aufführung von Haydn's Schöpfung veranstaltet, welche nach Heranziehung benachbarter Kräfte, namentlich mehrerer tüchtiger Mitglieder der Gothaer Capelle, unter der Direction von Concertmeister Fischer aus Erfurt und Ernst aus Gotha stattfand und allgemeine Anerkennung fand. Die Zahl der Sänger und Instrumentalisten betrug etwa 80 (für heutige Verhältnisse doch äusserst bescheiden!). Durch diesen Erfolg gemunter, veranstaltete er sechs Jahre später, nachdem die frühere Ausführung seines Plans durch die immerwährenden Kriege und politischen Unruhen verzerrt worden, eine abermalige Aufführung des Haydn'schen Meisterwerks, diesmal aber mit stärkerer Besetzung und mit Hinzufügung eines zweiten musikalischen Festtags.

Hauptdirigent an beiden Tagen war Spohr, Chordirector Bischoff. Der Chor bestand aus 98 Stimmen (38 Sopran,

*) Diese falsche Ortsbezeichnung ist wahrscheinlich die Schuld des — englischen Setzers. Unser Einsender hatte einfach nachgeschrieben, und uns war der Fehler bei der Revision entgangen.

Die Red.

** Frankenhäusen ist bekanntlich ein thüringisches Städtchen von ca. 6000 Einwohnern, in der Nähe des alten Kyffhäuser freundlich gelegen und geschichtlich berühmt durch die Niederlage Thomas Münzers im Jahr 1523, welche hier erfolgte.

20 Alt, 20 Tenor und 30 Bass), das Orchester zählte 106 bewährte Instrumentalisten, meistens aus Weimar, Gotha, Rudolstadt und Erfurt; aus Gotha allein 20. Die Soll befanden sich in folgenden Händen: Sopran: Frau Scheidler aus Gotha; Tenor: Kammeränger Methfessel aus Rudolstadt; Bass: Kammeränger Strohmeyer aus Weimar; Orgel: Concertmeister Fischer und Professor Scheibner, beide aus Erfurt; Flügel: Capellmeister Krille aus Stollberg.

Das Programm des zweiten Tags umfasste folgende Stücke: 1) Grosse neue Ouvertüre zu »Alcina« für's ganze Orchester (auch mit Posannen) von Spohr; 2) Grosse italienische Scene für den Bass von Righini, vorgelesen von Strohmeyer; 3) Neues Clarinettenconcert von Spohr, vorgelesen von Musikdirector Hermsstedt; 4) Einleitung zum letzten Chor aus Haydn's Jahreszeiten für die Orgel, vorgelesen von Concertmeister Fischer; 5) Letzter Chor aus den Jahreszeiten für Chor und Orchester; 6) Doppel-Concert für zwei Violinen von Spohr, vorgelesen vom Componisten und Matthei; 7) Rondo aus dem D-dur-Concert für Violoncell von B. Romberg, vorgelesen von Dotzauer, und 8) Symphonie C-dur von Beethoven.

Man sieht, das Programm ist etwas gemischt; es zeigt jedoch für die damalige Zeit schon eine leidlich gute Zusammenstellung, wobei die deutschen Classiker nicht zu kurz kamen! Der Berichtsteller erwähnt dabei als interessante Neuigkeit, dass Spohr »mit einer Papierrolle, ohne alles Geräusch und ohne die geringste Grimmisse« (!) dirigirt habe; er möchte dies eine »gracieuöse Directions-nennen, wenn dies Wort ausser dem geselligen Anstand, auch die Bestimmtheit und Wirksamkeit seiner Bewegungen auf die ganze, ihm und sich selbst fremde Masse ausdrückte. Auch schreibt er diesem glücklichen Talent »den grössten Theil der Vortrefflichkeit und Präcision, der erschütternden Gewalt, sowie des sanften Anschmiegens des zahlreichen Orchesters an den Sängern beim Vortrag der Schöpfung zu.

Das zahlreiche, zum Theil sehr weit aus der ganzen Umgebung zusammengekommene Publicum nahm mit Begeisterung solche ihm noch niemals gebotene Kunstgenüsse entgegen; es konnte somit nicht fehlen, dass schon im folgenden Jahr ein zweites Musikfest in Frankenhäusen stattfand. Dasselbe dauerte gleichfalls zwei Tage und wurde abermals von Spohr dirigirt. Dieser hatte dazu seine erste Symphonie für grosses Orchester geschrieben und trug selbst ein Concertstück für Violine eigener Composition vor; ausserdem hatte er ein zweites Clarinetten-solo für den Virtuosus Hermsstedt schreiben müssen, das später als Op. 80 bei Schlesinger in Berlin erschienen ist.

Das dritte Frankenhäuser Musikfest fand nach einer Pause von 3 Jahren, am zweiten Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig, also am 18. October 1815 statt und währte abermals zwei Tage. Am ersten Tag wurde Spohr's Cantate »Das befreite Deutschland«, sowie Goltfried Weber's »Te Deum« aufgeführt. Das Programm des zweiten Tags umfasste: 1) Symphonie von Mozart (C-dur); 2) Violoncellconcert von Spohr (E-moll); 3) Arie und Chor aus »La religione« von Paer, gesungen von Strohmeyer; 4) Adagio und Potpourri für Clarinette von Spohr, vorgelesen von Hermsstedt, und 5) Patistischer Gesang nach der Melodie »God save the king« mit Orchester und Orgelbegleitung von Methfessel.

Leider war dies dritte auch das letzte Frankenhäuser Musikfest. Herr Cantor Bischoff fand dabei nicht seine Rechnung, und zwar hauptsächlich deshalb, weil die Stadt- und Landbewohner der Umgegend durch die starke Einquartierung der russischen Truppen am Besuch des Festes verhindert worden. Da's Deficit muss ziemlich bedeutend gewesen sein und konnte zum Theil nur dadurch gedeckt werden, dass auf Spohr's Vor-

schlag die Musiker die Kosten ihrer Reise nach Frankenhausen und zurück selbst bestritten.

Sol wie also über die Frankenhäuser Musikfeste. Nachdem dieselben aufgehört hatten, folgte 1817, durch Musikdirector Schornstein in Elberfeld in's Leben gerufen, das erste dortige Musikfest. 1818 fand ein solches in Mannheim statt, 1820 ein ähnliches in Quedlinburg und 1821 das erste Kölner Musikfest, welches einen fast ununterbrochenen Reigen der niederrheinischen Musikfeste eröffnete. Was die viel später entstandenen mittelhheinischen Musikfeste betrifft, so fand 1856 das erste mittelhheinische Musikfest in Darmstadt statt, 1857 das zweite in Mannheim, 1858 das dritte in Wiesbaden, 1860 das vierte in Mainz und 1865 das fünfte abermals in Mainz. Wie wir hören, wird ernstlich beabsichtigt, das sechste mittelhheinische Musikfest 1868 in Darmstadt abzuhalten. Möge der Plan gelingen und mögen sich in vielen andern deutschen Gauen — namentlich in Thüringen, Sachsen, Oesterreich etc., wo so treffliche Elemente zu Musikfesten in grosser Zahl vorhanden sind, zahlreiche Nachfolger finden.

Berichte.

Wien, 12. Juli. × Am 1. Juli wurde im Karntnertheater die Opernaison und zwar mit den „Hugenotten“ wieder eröffnet. Der erste Abend hatte mit Huidernisseo zu kämpfen. Herr Zoltmayer, der den Raoul spielen sollte, wurde plötzlich heiser, und so übernahm der alte Herr Eri die Partie, in welcher er vor zwanzig Jahren allerdings Verdienstliches leistete, der Marzell und Nerva waren ebenfalls heiser, und Letzterer (Herr Neumann) musste sogar vor einem andern Sänger abgeteilt werden. Frau Carina vom Nationaltheater in Pesth saug als erste Antitrillerin die Valentine mit verdientem Erfolg, und Frau Benz, eine hoffnungsvolle Sängerin, spielte und sang den Pagen mit vielem Geschick. Die Gesammtdarstellung der Oper war übrigens eine der jämmerlichsten, die man je auf dieser Bühne erlebt hat, und liess für die nächste Zukunft das Aergste fürchten. Die Oper zehrt vor der Hand von Gästen, da die Damen Murksa und Betteibem dem hiesigen Theater verloren gegangen, und die Herren Walter, Beck und Schmid von ihrem Urlaub noch nicht zurückgekehrt sind. Herr Salvi behält sich, so gut es eben geht, mit Gastspielen und möchte ein Königreich bieten für einen solchen Heidenbesen! — Am zweiten Abend stellten sich in Rossini's Tell: Herr Charles Adams vom Hofopertheater in Berlin und Herr Paul vom Nationaltheater in Pesth, Ersterer als Arnold, Letzterer als Rudi dem sprachlich versammelten Publicum vor. Herr Paul's dünne gequälte Stimme fand keinen Anklang, dagegen debütierte der Amerikaner Adams mit recht anständigem Erfolg, welchen er hauptsächlich der guten Scenik und dem lebhaften verständigen Spiel zu danken hatte. Auch die Stimme dieses Sängers ist weder gross noch wohltonend, und die etwas fremdartige Aussprache beeinträchtigt immerhin die Wirkung seines Vortrags. — Fr. Gindole vom Hoftheater in Stuttgart präsentierte sich als Azucena im Trovatore und bewahrte ihre Verwendbarkeit für drei Rollen, wobei allerdings von einem Ersatz des Fr. Betteibem nicht die Rede sein kann. — Den entscheidendsten Erfolg unter den Gästen trug aber Frau P. u. l. Markowits davon, nachdem sie ihren Gatten, Herrn Paul, den oberwachten Tenor, gleichsam als Schalten vorausgeworfen hatte. Frau Markowits, ebenfalls vom Pesther Nationaltheater, ist bestimmt Frau Murksa zu ersetzen, und hat als Dinorah und als Isabella im „Roberto“ eine schöne Probe ihrer vollen Befähigung dazu abgelegt. Auch für die nächste Zeit werden noch Gäste erwartet. Das Repertoire spielt sich in durchweg allen Opern ab, und die Zeit wird lehren, ob und in wie weit es zu den versprochenen fünf neuen Opern wohl kommen wird.

Nach längerer Pause sah in diesen Tagen der grosse Redoutensaal in den Nachmittagsstunden seine Räume plötzlich von einem ausserst zahlreichen und eleganten Publicum gefüllt die Militärcapelle des Regiments König Württemberg producirte jene Musikstücke, welche sie bei dem in Paris stattgefundenen Weltspiele mehrerer Militärcapellen zur Aufführung bringen wird, und zwar die Ouvertüre zum Freischütz, Oberon und Tell, Meyerbeer's Fackeltanz, der Radetzki-Marsch, die österreichische und französische Volkshymne, von welchen Hymnen sich letztere hauptsächlich durch ihre kurze Auszeichnung. Die Oberon-Ouvertüre ist bekanntlich der Gegenstand des Preiswettkampfs. Die Ausführung aller dieser Musikstücke war, namentlich nach der Seite des Zusammenspiels hin, eine ganz vorzügliche, dagegen hätte man sie und die mehr Vertheilung von Licht und Schatten gewünscht. Jedemfalls wird sich die Capelle, welche in

diesen Tagen in der Stärke von siebenzig und einigen Mann nach Paris abreist lässt, wenn auch selbst nicht den Ehrpreis, so doch viel Ehre holen. [Diese Capelle errang sich bekanntlich die silberne Medaille. D. Red.]

Im Conservatorium finden derzeit die Prüfungen der Zöglinge statt. Herr Dessoff, welchem die Direction vor kurzem seine Stelle als Professor der Compositionstheorie gekündigt hat, feierte mit seinen Schülern einen grossen Triumph vor dem aus besagtem Anlass zu Demonstrationen aufgelegten Publicum des Musikvereinssaals.

Rostock. M. Das öffentliche Musikleben in Rostock war in den letzten Jahren durch die andauernde Krankheit des früher so tüchtigen (vor kurzem in Dresden verstorbenen) städtischen Musikdirectors Hünefurst recht in Verwilderung gerathen. Nur die Vocalmusik blühte noch fort in der Singacademie, obwohl der Director derselben, Dr. von Roda, sich in der letzten Zeit genöthigt sah, auf Orchesterbegleitung zu verzichten und die Academieconcerte am Flügel zu dirigiren. Das Hauptinteresse der Musikaisons des verfloßenen Winters lag nun für den Beobachter unserer Musikzustände in dem raschen Wiederaufschwung, den dieselben unter dem neugestellten städtischen Capellmeister Hrn. Carl Müller gewannen. Dass mit demselben das ganze jüngere Gebrüder Müller'sche Quartett nach Rostock übersiedelte, ist in der musikalischen Welt bekannt. Ein solches Streichquartett unter unsen zu dürfen, ist ein Vortrag, um den grosse Weltstädte aus beneiden mögen. Der Schwerpunkt dieser Saison lag denn, zumal das grosse Orchester erst ganz von Neuem organisiert werden musste, begrifflicher Weise, und nicht bios durch den Reiz der Neuheit, da das Müller'sche Quartett auch schon in den vorigen Jahren die Stadt Rostock öfters besuchte, in der Kammermusik. In acht kammermusikalischen-Soireen der Gebrüder Müller, unter Mitwirkung unserer tüchtigen Pianisten Stademann und Böhrling, eines fünften Bruders Müller's, und mehrerer anderer Künstler und Künstlerinnen, kamen zur Ausführung: Quartetts von Haydn B-dur und D-dur; von Beethoven C-dur Op. 59, A-moll Op. 132, C-moll, Sereade Op. 8, von Schumann Nr. 2, von Rubinstein Quartett mit Piano; von Dittersdorf Es-dur (hier denn, höchst interessant, voll überraschender harmonischer Wendungen, keineswegs veraltet oder topf, vielmehr mit den eingefloßenen ungarischen Weisen ganz an modernen Art anklingend); Quartett von Mozart G-moll, Schumann Es-dur, Raff für Piano und Streichquartett; Septett von Beethoven Op. 49. Divertimento von Mozart; Trios von Beethoven B-dur Op. 97, Schubert Es-dur; ferner einzelne Sätze aus Quartetts von Haydn, Schubert, Rubinstein, Raff. Die eine dieser Soireen, zur Vorfeier von Beethoven's Geburtstag, war ganz Beethoven, eine andere, an Mozart's Geburtstag, ganz Mozart gewidmet. Ueber die vorzügliche Ausführung braucht bei dem wohlbegründeten Ruf des Müller'schen Quartetts nichts gesagt zu werden. Fortgesetzte fleissige Übungen und Studien scheinen das Zusammenspiel immer feiner auszubilden. Im Vergleich zu der reinen Classicität des ältern Müller'schen Quartetts streifen die Söbne etwas mehr an's Romantische an. Jedemfalls werden sie dadurch mehr zum Vortrag neuerer kammermusikalischer befhähigt, ohne jedoch die rechte Weise der Wiedergabe allerer Meister zu verlieren. Die Haydn'schen Variationen über Gott erhalte Franz den Kaisers von den jüngeren Gebrüder Müller ausgeführt, sind vielleicht das Feinvollendete, was man überhaupt hören kann. — Ausser den genannten Werken kamen an diesen Abenden zu Gehör. Für Piano und Violine: Sonaten von Mozart G-dur, von Beethoven C-moll; für Piano und Cello: Sonate von Mendelssohn für Piano solo; Pianissimo von Mozart und Beethoven (Op. 77), Sonate Op. 78 von Beethoven, Variations serueses von Mendelssohn, Salonstücke von Chopin und Heller; für Cello solo: *Lisania* von Schubert, *Allegro risoluto* von Rubinstein. — Wir gestehen, dass wir an diesen Abenden am liebsten nur vollständige Werke, nicht auch Bruchstücke, gehört hätten. Gute Pianistik und Cello-Solo-Vorträge waren aus neben dem Quartetts etc. zur Abwechslung willkommen. Sollte aber das Auftreten einer Sängerin in decolletirter Alttrabe mit dem obligaten Blumenbouquet in der Hand zur Heerbeziehung des Publicums wirklich unehrenbehrlich sein, so möchten wir doch zu bedenken geben, dass neben dem Guten und Vollendeten das Mittelmässige seine Stelle nicht findet, und dass es auch hier besteht: sein oder Nicht sein.

Von der guten Zusammensetzung der neppendeliten städtischen Capelle, sowie von deren fleissiger Übung und fester Leitung durch Herrn Capellmeister Carl Müller gehen schon die ersten drei Abonnement-Concerte nebst einem Extra Concert Zeugnis. Eines derselben fand an Beethoven's Geburtstag statt und brachte nur Werke dieses Meisters. Die Orchesterwerke dieser vier Concerte waren: Symphonie G-moll von Beethoven, A-dur von Mendelssohn, D-dur von Ph. Em. Bach; ferner Brats Sereade für Orchester D-dur, Lchner Suite Op. 113; Ouvertüre Beethoven's

hoven Ermont und Weihe des *Isusses* (zweimal), Weber *Oberon*, Li-toll *Robespierre*, und — Wagner *Tannhäuser*. Solo-Vorträge für Gesang von Mozart *Schubert*, *Fant. enragé* (Fr. —) — *Wagn. Tristan aus Schwern*, mit glöckerlicher Stimme begabt, übrigens noch *Anfernerin*; für Cello von *Schubert* und — *Servais* (Herr Wilhelm Müller); für Piano: Concert von *Beethoven Es-dur Op. 78*, Concert von *Mendelssohn G-moll*, *A-moll-Fuge* von *Bach* (Herrn Böhning und Studemann); für Violine: Concert von *Spohr G-dur* (Herr Asbarr aus Kiel, ein junger vielversprechender Geiger, in der Müller'schen Capelle als Concertist vorgetragen) — Was nun Das zu Orchesterwerken noch etwas wegzulassen für ein in den guten Jahren des Herrn Hübnerfard durch zahlreiche *Symphonie-Soireen* veröhntes Publicum, so hieß Herr Carl Müller im Mai noch eine zweite Serie von vier Abonnement-Concerten folgen, welche leider schwächer besucht waren, vermuthlich der späten Jahreszeit wegen, wiewohl der Mai am Dilsesstrand keineswegs der Wonnemond ist, namentlich aber in diesem Jahr füglich noch dem Winter zugerechnet werden konnte. Diese Concerte brachten, ausser kleineren Sachen und Bruchstücken von *Bach*, *Händel*, *Baldi*, *Grützmacher*, an Symphonien: zwei von *Haydn*, darunter die *Abtheilungssymphonie*, *Mozart* *C-dur* mit der Schlussfuge, *Beethoven* Nr. 8 *F-dur*, *Spohr* *Weise der Tooe*, *Schumann* Nr. 4 *D-moll*; Ouvertüren: *Beethoven* *König Stephan* und *Coriola*, *Mozart* *Zauberflöte*, *Schumann* *Genoveva*, *Gluck* *Ipheigena*, *Weber* *Frescobaldi*, *Cherubini* *Wasserträger*, *Verding*, *ein Frühling*, *Ehert* *Hafis*, ferner *Grimm's Saiten* in canoniccher Form für Streichinstrumente und *Mendelssohn's Violinconcert* (Hr. Asbarr, leider nur zwei Sätze). In einem dieser Concerte lernten wir den jugendlichen *Harfen-Virtuosen* Herrn *Ponitz* aus Berlin kennen, welcher freilich recht unbedeutende Compositionen, aber mit bewundernswerther Technik vortrug.

Diese Reihe edelgeheuer Musikwerke beweist, wie sehr Herr Carl Müller gleich in dieser Hinsicht bestrebt gewesen ist, den Concertbesuchern altes und neues durchweg Gutes zu bieten. Wenn derselbe nun in das Programm von *Gartenconcerten*, wie der Sommer sie mit sich bringt, neben leichterer Waare auch classische Ouvertüren und Symphonie mit aufnimmt, so zeigt Das, abgesehen davon, dass *Beethoven's* Symphonien für den Saal bestimmt sind, und im Freien manche ihrer feineren Intentionen verloren gehen, doch das dankenswerthe, *Cherubini's* gute Musik in gutem Sinn populär und einem grossern Publicum zugänglich zu machen.

Die *Singacademie* gab zwei Concerts, von denen das eine den *Judas Macchabäus*, das andere *Mendelssohn's Akala* und *Gade's Comals* vorführte, mit gewohnter sorgfältiger Einstudierung der Chöre und unter der gewohnten sichern und feinen Leitung des Herrn *Dr von Rods*, dem nun doch auch wieder ein gutes Orchester zur Verfügung stand. Die *Harfenpartie* in den letztgenannten Werken ward von dem oben erwähnten Herrn *Ponitz* mit grosser Vollendung ausgeführt. Doch wollte es uns scheinen, als seien diese Concerte nicht ganz so zahlreich besucht wie in früheren Jahren; auch soll, wie es heisst, die Einnahme ein Deficit ergeben haben. Hatte vielleicht der neu erwachte Eifer für Instrumentalmusik das Interesse an Vocalconcerten für den Augenblick etwas erkalten lassen? oder wirkte gar der Umstand mit, dass man den fremden *Harfen-Virtuosen* in einem vorübergehenden Abonnement-Concert ja — schon einmal gehört hatte! — Dem Vernehmen nach will die *Academie* für ihre erste öffentliche Aufführung im nächsten Winter wiederum ein neues Werk des alten *Bach* ein, *Cantaten* von Herrn *v. Rods* bearbeitet und zusammengestellt. Da wird sich dann hoffentlich zeigen, dass unsere Musikfreunde dem rühmlichen Können und Streben dieses Kunstinstituts und seines Dirigenten die Anerkennung, sich selbst aber den Genuss so vorzüglicher Leistungen nicht verjagen wollen. — In einem eigenen Concert brachte Herr *v. Rods* durch die *Singacademie* auch mit hiesigen und fremden Solisten *Gluck's Alceste* zur Aufführung; eine glückliche Wahl, da wir hier nicht Gelegenheit haben *Gluck's* Opera auf der Bühne zu sehen, und gerade die *Alceste* mit ihrer Fülle wunderbarer musikalischer Schönheit neben einfacher, wenig dramatischer Handlung mehr für den Concertsaal als für die Bühne sich eignet. Hier hätten wir denn auch die Freude, einmal die ganze Opera mit sammtlichen Chören, Acten, Recitiven und der vollständigen Balletmusik zu hören, wovon bei Bühnenaufführungen, wegen der sonst unvermeidlichen Ermüdung für Sanger und Zuschauer, etwa die Hälfte gestrichen zu werden pflegt. Die *Palme* des Abends errang in der schwierigen und anstrengenden Partie der *Alceste*, durch gute Stimmleitung, weises Pardon und rechtzeitiges Ausgehen der Stimme und Geschmack und Verstandesfühlenden Vortrag, *Fr. Kändler* und von hier, eine Dame, welche früher als geschätzte Künstlerin der Bühne angeheurt und seit ihrem Rücktritt in's Privatleben eine Haupt-Zierde und Stütze der *Singacademie* ist. Selbst war das *Glück* gehabt die *Alceste* auf der Bühne von der *Fassmann* in Berlin, von der *Schröder-Devrient* in Dresden zu hören, konnte mit

dieser Wiedergabe völlig zufrieden sein und sich mit Freuden zu jenen unwiederbringlichen Darstellungen zurückversetzen. Dagegen wären die Rollen des *Admet* und des *Obertriptes* durch einheimische Kräfte unserer *Academie* jedenfalls besser vertreten gewesen, als durch ein Paar dazu requirirte junge Anfänger aus Berlin.

Einer unserer Mannesgesangsvereine, der *Liederkr. u. n.*, brachte als Novitäten für Rostock in einem seiner Concerte die *Wüste* von *Fel David*, in einem andern *M. Bruch's Fritzhof* zu Gehör. So interessant uns die letztere Bekanntschaft war, so müssen wir doch gestehen, dass wir uns ausserordentlich über den Erfolg, dieses Werk an vielen Orten zu erlangen in Bremen z. B. wies im vorigen Winter dreimal hintereinander mit steigendem Beifall aufgeführt, nicht völlig begreifen konnten. Der gar auf unsere Effecte berechnete, aus einer arg Corruption der *Fritzhof-Sage* hervorgegangene Text, der mit der schönen Dichtung *Tegner's* nicht die mindeste Verwandtschaft mehr hat, wurde eines französischen Librettisten würdig sein, eines deutschen Publicums schmeicheln und uns unwürdig Verblümm genaug, dass die Bühne aus dergleichen Machwerke bietet, den Concertsaal sollten wir doch davon reich erhalten. Die Composition geht allerdings viel interessantes, namentlich ist die Behandlung des Orchesters höchst geschickt, weniger die der Singstimmen, die doch die Hauptsache sein sollte. Aber das Gute und Schöne scheint uns doch von Vorgesangern wie *Mendelssohn*, *Gade*, *Schumann* in ähnlichen Formen schon besser und schöner gesagt zu sein, und wo der *Larm-Effekt* auf's Höchste gesteigert werden soll, finden wir eine bedenkliche Anlehnung an *Meyerbeer* und *Wagner*.

Als interessant mag schliesslich noch erwähnt werden, dass in einem Concert des Herrn *Wilhelm Müller*, der Cellisten des brüderlichen Quartetts, vierhändiger *Walzer* von *Brahms* in ihrem *Ball* so anerkennend besprochen von den Herren *Böhning* und *Otto Müller* vorgetragen wurden, und — als Curiosität — eine *Serenade* von *Schwewcke* für 3 Violoncellen, *Contrabass* und *Pauke*; freilich nur eine Curiosität, denn die ganz homophon gelesene Composition hat nicht viel Bedeutung, und die Ausführung hielt auch zu wünschen übrig.

Möge der nächste Winter uns wieder so viel des Guten bringen wie der vergangene, und das Musikleben unserer Stadt bei so tüchtigen Kräften recht wieder in Flor kommen.

Feuilleton.

Karke Nachrichten.

München erfreute sich nun auch einer *Mastervorstellung* des *Tannhäuser*. Inszenirung, Chor und Orchester sollen vorzüglich, die Solopartien aber nichts weniger als musterhaft gewesen sein.

In Halle fand *St. 7. August* die Schlussproduktion der *Stapacademie* (vor den akademischen Feseln) in Gestalt einer *Sonoe* statt, wobei der Chor *Mozart's Maerccorale*, zwei Hauptmännliche Lieder (*Über allen Gipfeln ist Ruh* und *Ich staud auf Berges Halde*), endlich *Mirjam's Segesung* von *F. Schubert* sang. Ausserdem wurden von *Fr. Hauffe*, *Hrn. Fiebrig* (aus Rostock) und *Hrn. Bagge* (Violoncell) zwei *Clavirtuos* von *Mozart* (*G-dur*) und *Beethoven* (*B-dur Op. 97*) vorgetragen.

Leipzig, *S. B.* In hiesigen Musikkreisen, die der classischen Musik bauligen, aber doch für Neues sich einen warmen Sinn bewahrt haben, erregt ein junger Komponist, Herr *E. Deurer* aus Heidelberg, früher als Stipendist der Mozartstiftung in Frankfurt Schüler von *Vincenz Lachner*, Interesse und warme Zustimmung. Derselbe hat sich hier behäuf weiter Studen auf und hat bereits eine ziemliche Productivität an den Tag gelegt. Wir lernten von ihm eine Anzahl ausserst reizender *Clavirtucke*, eine vierhändige *Sonoe* und zwei *Streichquartette* kennen. Sein Styl ist im besten Sinn modern, harmonisch reich, voll von interessanten Zügen; die *Clavirbehandlung* in *Schumann's* Sinn polyphon, doch nicht zu schwer; ein feiner Geschmack bewahrt die jungen Künstler vor allen Ausschreitungen. Derselbe ist ultracensur unsern Lesern bereits durch einen in Coblenz zur Aufführung gekommeneu *Chor* vortrefflich bekannt (vgl. Nr. 4 dieses Jahrgangs). Auch sind ihm Schrit in Mainz Liederhefte von ihm erschienen worden. Hoffen und wünschen, dem Componisten bald in der Öffentlichkeit zu begegnen, die hieraus seine *Clavirtucke* wie im Interesse der *clavierspielende* Welt entscheiden wünschenswerth.

Briefkasten der Redaction.

Dringende Mittheilungen wollen in den nächsten Wochen gef. unter unserm Namen nach *Himmcau* (Thuringen; poste restante) gerichtet werden. S. B.

ANZEIGER.

[131] **Neue Musikalien**
aus dem Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

- Bach, Joh. Seb., Klavierwerke.** Mit Fingersatz und Vortragsszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik in Leipzig versehen von Carl Reinecke. Erster Band.
Nr. 1. 18 kleine Präludien 13
- 2. 13 zwaisimmige Inventionen 13
- 3. 15 dreisimmige Inventionen 13
- 4. Capriccio über die Abreise eines Freundes 6
- 5. Die 6 kleinen (französischen) Suiten 1 3
- Beethoven, L. v., Fidelio.** Oper in zwei Aufzügen. Klavierauszug mit Text von F. Brissler. 8°. Elegant brochirt
- Concert. Op. 36. Cdur, für Pianoforte, Violins und Violoncell mit Orchester, bearbeitet als Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell von C. Rehnacka 3 30
- David, Ferd., Die hohe Schule des Violinspiels.** Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeben.
Nr. 7. Wärdini, Sonate. Ddur 4 7½
- 3. Veracini, Sonate. E moll 1 10
- Friedländer, L., Drei Charakterstücke für das Pianoforte.** Op. 8 25
- Haydn, Jos., Symphonien.** Partitur. Erster Band. Nr. 4 bis 6. Elegant brochirt 3 —
- Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverture in Cdur für grosses Orchester (Trompeten-Ouverture),** composit im Jahre 1836. Op. 481. Nr. 30 der nachgelassenen Werke. (Zweite Folge.)
Partitur 2 —
Orchesterstimmen 3 —
Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen 30
- zu 2 Händen 4 —
- Taubert, Ernst Ed., Vier Lieder für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte.** Op. 4 30
Nr. 1. Schalk. Losen kaum die Meisenglocken.
- 2. Buse. Neig' schöne Knospe, dich zu mir.
- 3. Die Vogel singen im Lindenbaum.
- 4. Schümmernd. Schlaf ein, mein Herz.
- Voss, Ch., Astorga.** Opera de J. J. A bert. Grande Fantaisie de Concert pour Piano. Op. 301 25
- Zarycki, A., Grande Polonaise pour Piano avec accompagnement d'Orchestre.** Op. 7 2 30
pour Piano seul 4 —

[132] **Verlag von**
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
Carl Hering.

- Op. 49. **Kindliche Stücke** für den ersten Beginn des Clavierspiels. (Herrn Louis Wandell in Breslau.)
Heft 4. 6 Stücke. 47½ Ngr.
- 5 Stücke. 30 Ngr.
- Op. 43. **Kleine Genrebilder** für Pianoforte (Frühling. Das Lied der Treue. Die ersten Schwestern. Die Zigeunerin. Das Geheimnis. Der Clan von Schottland. Herzenssprache. Die Betende. Märchen. Was sich liebt, das neckt sich). (Seinem Freunde *Adalbert Hoffstein*.) 30 Ngr.
- Op. 53. **Kinder-Serenade** für Klein und Gross für Pianoforte. (Seinem Freunde *Ferd. Brüssler* gewidmet.)
Zu zwei Händen 47½ Ngr.
Zu vier Händen 25 Ngr.
- Op. 52. **Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. (*Louis Köster* gewidmet.) 4 Thlr.
- Op. 37. **Palingnesia.** Grosse Sonate für Pianoforte. (Seiner königl. Hoheit dem Prinz-Regenten von Preussen zugeeignet.) 2 Thlr.
- Op. 74. **Zweite Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. (Herrn *Wilhelm Taubert*, königl. preussischen Hofcapellmeister gewidmet.) 4 Thlr.

[133] **Verlag von**
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Woldemar Bargiel.

- Op. 17. **Suite** (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menetti, Marsch) für Pianoforte und Violine. 4 Thlr. 15 Ngr.
Op. 23. **Sonate** in Gdur für Pianoforte zu 4 Händen. 4 Thlr. 10 Ngr.
Op. 24. **Drei Tänze** für Pianoforte zu vier Händen. (Ländler, Menetti, Springtanz.) 4 Thlr.

Friedrich Baumfelder.

- Op. 70. **Evelyn.** Polka elegante pour le Piano. (A son Elève *Miss Evelyn Villiers Stuart*.) 4½ Ngr.
Op. 77. **Chanson d'Amour** pour le Piano. (A son Elève *Mistress Fitz-Maurice*.) 4½ Ngr.
Op. 83. **Fröhe Botschaft.** Marsur für das Pianoforte. (Seiner Schülerin *Fraulein Lucre Strucker*.) 10 Ngr.
Op. 114. **Im Mondenschein.** Nachgesang für das Pianoforte. (Seiner Schülerin *Miss Charlotte Geddes*.) 4½ Ngr.
Op. 115. **La Gamelle.** Valse elegante pour le Piano. (A son Elève *La Princesse Yvonne de Golitsin*.) 4½ Ngr.
Op. 116. **Le petit Tambour.** Marche facile et brillante pour le Piano. 4½ Ngr.

Georg Vierling.

- Op. 59. **Zwei Kirchen-Stücke** a capella mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.
Nr. 1. *Kyrie eleison* für vierstimmigen Chor.
Partitur und Stimmen 20 Ngr.
Stimmen einzeln 4 1/2 Ngr.
Nr. 2. *Kyrie eleison, Christe eleison* für vierstimmigen Chor und Solostimmen.
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 15 Ngr.
Stimmen einzeln 2 1/2 Ngr.

- [134] **Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.**
So eben erschienen:
Fr. Chopin, Walzer für das Pianoforte.
Neue Ausgabe 8°. complet. Elegant brochirt. Preis 1 Thlr.
Chopin's Walzer, welche bisher complet Thlr. 4. 2 1/2 Ngr., in Heften Thlr. 4. 17 1/2 Ngr. kosteten, erscheinen hier zum ersten Male in einer wohlfeilen und zugleich eleganten Gesamt-Ausgabe, in dem jetzt so beliebten Halbformat. So müssen diese köstlichen Musikstücke, welche kaum ihres Gleichen haben, sich jedem Klavier-Spieler zu leichter Anschaffung empfehlen.

[135] **Verlag von**
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Gotthold Kunkel.
O Vaterland! Du bist es werth!

Dichtung von Marie Ihring
für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten
oder Pianoforte composit.

(Der Schloßler'schen Liedertafel zu Halle an der Saale gewidmet.)

Op. 23.

Partitur und Chorstimmen . . . Pr. 15 Ngr.
Chorstimmen einzeln . . . 4 - 1 1/2 -

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. August 1867.

Nr. 34.

II. Jahrgang.

Inhalt: F. Chrysander's „Händel“. — Recensionen (Clavierstücke, Mehrstimmige Gesänge). — Carl Reinecke's Oper „König Manfred“. — Berichte: Das dreissigste schweizerische Musikfest in Zurich, den 13.—16. Juli 1867. Aus Königsberg. — Feuilleton (Miscellen [Biographisches]). — Anzeigen.

F. Chrysander's „Händel“.

(G. F. Händel. Von Friedrich Chrysander. Erster Band VIII und 495 Seiten. Zweiter Band IV und 481 Seiten. Dritter Band, erste Hälfte IV und 224 Seiten. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1858, 1860, 1867.)

□*) Die Werke Händel's, welche in einer trefflichen Bearbeitung (Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft) bereits bis zum fünfundzwanzigsten Bande gediehen sind, sollten dem deutschen Publicum viel häufiger als bisher geschah zu Gehör gebracht werden, damit es inne würde, welcher Schatz erhabenster Kunst hier zu Tage gefördert ist. Mögen die Vorsteher der Singvereine innerhalb dies als eine ihrer schönsten Aufgaben betrachten, mehr als anderes derselben Gattung, wenn es auch theils einem schwächeren Geschmack besonders zusagt, theils den Musikgelehrten durch quantitativ weitergehendes Aufbieten der Kunstmittel mehr anzieht, diese unvergleichlichen, ebenso volksthümlichen wie tiefgedachten Schöpfungen

*) Der geehrte Verfasser der folgenden Recension hat, wie es scheint, mehr das allgemeine Interesse für Händel im Auge, als die Frage, in wie weit Chrysander's Werk den Anforderungen entspricht, die man an ein solches Buch stellen darf. Chrysander scheint uns viel stärker in der culturhistorischen als in der künstlerischen Betrachtungsweise Befähigt uns jenseit darüber, welche Elemente der Zeit auf einen Künstler einwirkten, und umgekehrt, welche Wirkung dieser auf seine Zeitgenossen übte, so soll die künstlerische oder ästhetische Betrachtung zeigen, welche Elemente des Kunstwerks, oder einer ganzen Serie solcher, es sind, die nach Verlauf vieler Jahre (hier über hundert) den Werken noch immer die grosse Wirkung sichern, nicht das Besondere, dem Künstler individuell Eigenthümliche, sondern das ihm mit allen grossen Künstlern Gemeinsame ist es, was hier in's Klare zu stellen wäre und was zugleich beweise, dass Händel nicht etwa hies vom kunstgeschichtlichen oder gar antiquarischen Standpunkte Grouss zu bieten vermag, sondern vom Standpunkte der Schönheit. Das ist aber eben musikalische Analyse nicht zu erreichen, und auch nicht dadurch, dass man apodiktisch seinen Helden über alle andern stellt oder bei jeder passenden Gelegenheit Seitenblatte auf diese ausstülzt. Finden wir uns daher in Chrysander's Buch nach der Seite hin belehrt, dass wir manches, ja viel erfahren über Ori, Zeit und Absicht der Händel'schen Compositionen, so lernen wir dagegen wenig (oder wir werden uns nicht dessen bewusst) über die Bedingungen musikalischer Meisterschaft überhaupt, wie dies z. B. in Otto Jahn's Buch über Mozart entschieden der Fall ist, und was auch dem letztern eine weit grossere Verbreitung und eine weit durchgreifendere Wirkung verschafft hat. Hiermit sollen Chrysander's Verdienste nicht verkleinert, sondern nur die Grenzen bezeichnet werden, die seiner Arbeit, dem Wesen seiner Anlagen gemäss, gesteckt waren. D. Red.

aufzuführen und zwar nicht mit jahrelanger Unterbrechung durch minder Vollendetes, sondern in rascher Folge, welche gewiss den hohen Meister zu allseitiger Anerkennung bringen wird, wenn die Leiter mit der rechten Einsicht dahin wirken wollen und nicht frivol sich an dem Heiligthum Händel'schen Geistes vergreifen. Das ist leider fast immer und überall noch geschehen, indem bald durch Weglassen nothwendiger Bestandtheile oder Einfügung ungehöriger der Organismus des Ganzen zerstört, bald auch durch unrichtigen Vortrag der Eindruck des einzelnen Glieds vernichtet wurde. Dann war es freilich unvermeidlich, dass selbst sinnige Zuhörer an Händel's Genus irre wurden und Vieles langweilig, alfränkisch oder irgend wie anstössig fanden, weil es ihnen in ein falsches Licht gerückt und nicht in seiner wahren Beziehung, nicht mit der gehörigen Betonung vorgeführt wurde.

Derselbe Mann, dem wir den Besitz des köstlichsten musikalischen Guts hauptsächlich verdanken, hat uns auch mit seiner Schilderung von Händel's Leben und Schaffen ein höchst schätzbares Geschenk gemacht; nur die treueste Hingebung an den Gegenstand, die eingehendste Erfassung des in jenen Erzeugnissen waltenden Geistes und ein vorzügliches Vermögen der Darstellung war im Stande, eine so gelungene Leistung hervorzubringen. Was vordem nicht möglich war, ist es durch Chrysander's Buch und die von ihm geleitete Ausgabe der Werke geworden, dass wir den Gaug, welchen die Kunst Händel's nahm, die Principien seiner Tondichtung und seinen Einfluss auf die Mitwelt Schritt für Schritt verfolgen können.

Nur auf einem Gebiet ist wohl bis jetzt den wenigsten Lesern vergönnt, Schilderung und Geschildertes zu vergleichen, wir meinen die Opern, deren Partituren von 1705 bis 1740 geschrieben oder auch gedruckt dem Verfasser und einigen Freunden Händel'scher Muse, die dazu gelangen konnten, vorliegen; Referent gehört zu diesen nicht, er muss sich auf die Oratorien, die Cantaten und Instrumentalwerke und auch hier meistens auf das von der Händelgesellschaft Herausgegebene beschränken.

Doch ist auch das fürwahr keine kleine Aufgabe. Der

Vollständigkeit halber müssen wir von den in dieser Zeitschrift noch nicht besprochenen früheren Theilen das für unsern Zweck Wesentlichste ausheben. Die erste grössere Composition, welche von Händel erhalten ist, behandelt die Passion nach Johannes (IX. Band der Sammlung) und ist schon 1704 erschienen. Mattheson hat zwanzig Jahre später (1725) sich noch in seiner *critica musica* über das Jugendwerk seines Freundes hergemacht, wobei aber sein Auge zu blöde war, um die hier bereits an vielen Stellen wahrnehmbare Löwenklaue zu erblicken; dies gilt namentlich von den Chören; die Arien erheben sich selten zu dem edeln Pathos und der anmuthigen Cantilene, die bereits das Werk zeigt, welches wir als die erste reife Frucht seiner Kunst betrachten dürfen: die 1708 zu Rom geschriebene *Cantata ut trionfo del tempo*, d. h. die Bekehrung der (personificirten) Schönheit zu den unvergänglichen Gütern des innern Menschen; hier vermählt sich schon deutsche Tiefe mit italischer Grazie. Im Chor *son larve di dolor* begegnen uns deutliche Anklänge an den ersten Cher von Judas Maccabäus und die Schlussarie *tu del ciel ministro eletto* darf als Pendant zu sich weiss, dass mein Erlöser lebt betrachtet werden. Mit scharfer Bestimmtheit contrastirt die Sprache der ersten Zeit (*tempo*) und des Vergnügens (*piacere*), dem die lockende Verführung (*disinganne*) beigegeben ist. Diese eigenthümliche Production ist noch besonders darum merkwürdig, weil Händel noch als Greis darauf zurückkam und es so zum Schlussstein seiner grossen Kunstthaten wurde: 1757, zwei Jahre vor seinem Ende, entstand in durchgängiger Umbildung jenes Lebensbildes *the triumph of time and truth*. Hier, wie in der ebenfalls 1708 geschriebenen *resurrezione* hat er seine Studien der Instrumentation, wofür die Capelle des Cardinals Otobeni eine treffliche Schule war, verworther. In jeder Beziehung wusste er seinen Aufenthalt in Rom auszubenten; was ihm aber das Studium von Werken eines Corelli und A. Scarlatti weniger gewähren konnte, die Kunst der melodösen und dabei streng contrapunktisch gehaltenen Führung des Duets, in welchem beide Stimmen gleich selbständig sich bewegen, dafür waren ihm Muster die Compositionen des trefflichen A. Stefani, welchen er 1710 in Venedig kennen lernte, dann 1711 in Hannover wieder begegnete und dessen Nachfolger in der Direction der churfürstlichen Capelle er bald nachher wurde; viele Kammerduette auf italienischem Text rühren aus dieser Zeit her. Doch war sein Aufenthalt in Hannover von kurzer Dauer; bereits Ende 1712 finden wir ihn zu London als Leiter und Compositeur der italienischen Oper; mit *il pastor fido*, *Teseo* und der Ode auf den Geburtstag der Königin Anna machte er sich dem englischen Publicum zuerst bekannt und erhielt dann von der Monarchin den Auftrag, das *Te deum* und *Jubilate* zur Feier des Utrechter Friedens zu schreiben. Nach der von Chrysander I, 388 gegebenen Notiz befolgte Händel die Anlage des von Purcell zwanzig Jahre vorher verfassten gleichnamigen Werks. Man möchte dieses daher gern mit

der Nachbildung vergleichen können, um zu sehen, ob auch zu der hinreissenden Gewalt, der begeisternden Gluth dieses Hymnus und zu der innigwahren Empfindung der jüngere durch den älteren einen Anstoss erhielt, oder die Aehnlichkeit nur eine äussere war. Für das Einzelne verweisen wir hier, wie überall, auf den Verfasser, dem besonders die Analyse des (100. Psalms) *Jubilate* trefflich gelungen ist.

Die nächste geistliche Composition Händel's ist die auf das Passionsgedicht des Hamburger Brokes, welche er etwa drei Jahre nach dem *Te deum* während seines Verweilens in Deutschland (1716) verfasste und so abermals Bach's Vorgänger auf diesem Feld wurde; wie hoch dieser ihn geschätzt habe, dürfte schon daraus zu schliessen sein, dass er sich die Mühe nahm, sie gresstheils abzuschreiben. Wenn die Vergleichung mit R. Keiser's, Telemann's und Matthesen's Bearbeitung desselben Textes nur historischen Werth haben kann, möchte es um so lehrnender sein, die von Händel mit beiden Bach'schen Werken, welche jedenfalls viele Situationen und zum Theil auch den Text mit ihr gemein haben, zusammen zu halten. Man beachte die Einsetzung des Abendmahls, die Stelle, wo Christus mit den Jüngern am Oelberg verweilt, das Gebet »Vater ist es möglich, dass dein Zorn sich stille, so lasse den Kelch an mir veruberghe, die Scenen mit Petrus und Judas, die Kreuzigung und Verhöhnung des Heilands, seine letzten Worte, die vom römischen Hauptmann ausgesprochene Anerkennung seiner Göttlichkeit: an diesen und andern Stellen wird man Händel die ergreifendste Wahrheit des Ausdrucks zuerkennen müssen, und schwerlich finden, dass in Bach's Auffassung grössere Wärme und Erhabenheit sich kundgebe, und wenn dieser manchen Cher zu einer so mächtigen Fülle des polyphonen Gesangs und der thematischen Entwicklung anschwellen lässt, dass solch ein einzelnes Glied schon für sich ein schwer zu überblickendes Ganze bildet, gewährt die sehr mässige Grösse sämtlicher Theile bei Händel den Vortheil einer Gesamtwirkung des ganzen Werks; insbesondere scheint der Compositist die Aeusserungen des jüdischen Fanatismus deshalb sehr beschränkt und in wenige Takte zusammengedrängt zu haben, um für die Darstellung des frommen Dankes gegen den Erlöser den gebührenden Raum zu gewinnen. Was Chrysander zum Theil gegen Winterfeld über gewisse Stücke dieser Passion (vgl. S. 18, 25, 79, 92, 115, 120 der Lieferung XV) und bei der Gelegenheit über beide Componisten urtheilt, möge der Beachtung und unparteiischen Prüfung der Kenner überlassen bleiben; gewiss ist von nun an wünschenswerth, dass man auch Händel's Werk zu hören bekomme, von welchem, wie von gar vielen andern Händel's bis jetzt fast nirgends die Rede war.

Als die Oper zu London in Folge schlimmer politischer Verhältnisse nicht fort dauern konnte, begab sich 1717 Händel in den Dienst des kunstliebenden Herzogs von Chandos, welcher ihm antrug, bei ihm in Cannons zu

wohnen und seiner Capelle vorzustehen. Für die Production war die hezeichnete Epoche sehr fruchtbar, er setzte 12 Hymnen auf Psalmentexte, 5 dreistimmige, 6 vierstimmige und ein funfstimmiges sogenanntes Anthem, d. h. geistliche Cantaten für den Chor, aber abwechselnd mit Sologesang und von Instrumenten begleitet. Chrysanther findet den Unterschied der alten und der von Händel eingeführten Cantate vorzüglich darin, dass jene kirchlich, diese bürgerlich ist; die wunderbare Nationalität des Volks Gottes wird von Händel erfasst wie von Niemand sonst, seine Anthems sprechen uns an als die wahre ursprüngliche Psalmenmusik, und sind die einzigen Denkmale religiöser Tonkunst, die in dem Tempel, bei den Festen und Opfern des alten Bundes hätten gesungen werden können (I, 170); sie sind zugleich für den Componisten eine Vorstufe zu den Oratorien gewesen, deren grösste Anzahl eben die Geschichte Israel's zum Gegenstand hat. Ueber das erste unter ihnen, Esther (1720), fehlt es an nähern Angaben hinsichtlich seiner Entstehung. In der Anlage kann man noch hier und da eine Aehnlichkeit mit der Oper wahrnehmen; wer aber behauptet, wie ein neuer Verfasser einer Geschichte der Musik, es bewege sich etwa mit Ausnahme der Chöre ganz innerhalb des alten Opernstils, und das Bestreben für gewisse Sänger zu schreiben, mache sich hier, wie in Athalia und Deborah, noch zu sehr geltend, hat sich dies Urtheil aus einer höchst flüchtigen Ansicht der genannten Werke abstrahirt. Was Esther betrifft, wird es schon durch den Umstand widerlegt, dass Händel eine beträchtliche Anzahl von Soli aus der zweiten Passion, welche wahrlich nichts Opernhafes an sich hat, in diesem Oratorium verwendete. Neben dies Meisterstück, dessen Stoff aus der biblischen Geschichte genommen ist, stellte Händel in demselben Jahr ein zweites der weltlichen und erotischen Dichtung angehörendes: Acis und Galatea, das reizendste Idyll, das man sich nur denken kann, mit zauberisch süssen Liebesliedern, zu denen die Töne des klugen Schäfers Damon und des Unholds Polyphem den milden und den schroffen Gegensatz bilden; alles eingefasst von dem erst naiv heitern, dann in kindlichster Herzlichkeit um den erschlagenen Lieblich Galatea's trauernden, endlich tröstenden Chor.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Clavierstücke.

E. K. Unsere Ueberzeugung, dass unser Sæculum mehr zu Instrumentalien angethan sei als zu ihrem süssen Widerpart, der edlen vox humana (womit wir nicht jenes schwindstüchtig nâselnde Orgelregister verstehen, sondern den wahrhaftigen Menschensang mit des Basses Grundgewalt und des Soprans Perlenglanz), diese Ueberzeugung wird alle Tage bestâtigt in dem, dass unter den heurigen Instrumentalien mehr werthvolle sind als bei den vocalischen Heerschaaren. Schlimm, wenn solches Apercû, das auch Andern gekommen sein mag, zu dem kritischen Canon führt, jeden Componisten, in specie Vocalisten, nicht eher abzurtheilen, ebenedem man sein instrumen-

tives Glaubensbekenntnis veroummen; da würden einige gar ziemliche Meister — wie jene palionologischen Paestrina, Eccard, Prâtorius — vielleicht übel fahren. Aber es sei darum! für heute mag's soweit gelten, dass die Höheit des Gesangs uns nicht mehr so eingefleischt ist und auf allen Gassen wandelt wie vorzeiten, während die wortlose Kunst in ihrem Geheimleben ein züheres Leben zeigt, wenigstens gute Nachblüthen eines warmen Herbstes zu erzeugen. Dass die Zeit mehr geneigt ist schöne Einzelheiten, ja edle Miniaturbilder hervorzubringen, als sichern Griff in grossen dramatischen Gehälden, z. B. Symphonien, bethätigt — haben wir öfter behauptet und sehen es in einem neuesten Werke bewährt, welches einen Namen von gutem Klang trägt. Wir betrachten es nach seiner Natürlichkeit und Künstlichkeit.

Ferd. Hiller, Op. 115. Gavotte, Sarabande, Courante. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1867. 27 Seiten. Fol. 1¼ Thlr.

Hiller's Berühmtheit ist von seinen Vocalien ausgegangen, doch ist die mit geistreichen Zügen durchgezogene Oper »Ein Traum in der Christnachts« seit den ersten Aufführungen (1847) nicht weiter gedrungen; mehr behauptet hat sich sein Oratorium »Die Zerstörung von Jerusalem«. Beide Werke hatten Theil an dem modernen Ueberragen des Instrumentalen, zwar nicht in dem Maasse wie bei Marschner und Schumann, aber doch so, dass das Reimelodische nicht immer der Menschenstimme zufiel. Hiller's reine Instrumentalsätze scheinen uns abgerundeter, gelungener als seine Vocalien; grössere cyclische Einheiten stehen ihm wie unsern meisten Zeitgenossen nicht so zu Gebote wie die monadischen, d. h. einkörperlichen Tonsätze. Denn das ist der Sinn der wieder erweckten Sutenform, über welche sich die Dirigenten der Kunstrükte heute den Kopf zerbrechen: es ist das Vorwiegen isolirter Bildnisse, die nicht den Zug grösserer dialektischer Einheit in sich tragen, sondern jedes für sich verständlich, daher aus den beliebig zahlreichen Geschwistersätzen ohne Schaden losgelöst werden können. Wenn auch in einzelnen Suten von Bach und Händel compactere Einheit heranklingt, so sind die mehreren doch leicht zerlösbar, und durch Weglassung eines Glieds geschieht dem Hauptkörper kein Schaden, wie das bei der Beethoven'schen Sonate sicherlich der Fall ist. Die charakteristische Selbständigkeit, daher freie Ablösbarkeit der Sätze scheint das Wesentliche der Sutenform zu sein: diese zeigt sich gewöhnlich in Einheit der Tonart, nicht immer — dabei denn Lacher keinen Fehler gegen die Tradition begeht, wenn er verschiedene Tonarten gebraucht zu seinen übrigen sütenartigen Compositionen. Einheit der Tonart ist nur deshalb beliebt, weil dieses das süssere Band des Innerlich Verschiedenen ist. Der also wohlbegründeten, wenn auch unbewussten Suten-Natur entspricht vorliegendes Werk. Hiller's erster Satz: Gavotte, ist der alten Form im Thema ähnlich, in der Ausführung gedehnter und mannigfaltiger. Das Thema:

mit dem Nebenthema in der Parallele Cis-moll (S. 4) scheinen gut gegeneinander ab: beide sind interessant anredend, melo-

diach ansprechend und kunstreich durchgearbeitet, mit Variationen des Basses, erweiternden Gängen und schmückendem Laubwerk ausgestattet — das Ganze von schönem Eindruck, der wirklich erfüllt was er will, selbst wenn man die dynamischen Interpunctiorenzeichen vernachlässigt. Mit einer Bach'schen Gavotte würde sie ein süßlicher Hörer schwerlich verwechseln: desto besser! sie spricht ihre eigene Sprache. Am Schluss, der sonst rhythmisch gut gestaltet ist, möchte man zur rechten Fülle gern einen Takt einfügen, indem der vorletzte (durch Pausen oder Gegenschläge) verdoppelt würde.

Die Sarah ande macht ihrem Namen Ehre, etwas absonderlich zu klingen: sie ist noch ferner von Bach als das vorige Stück, ist voller geistreicher Einfälle, läßt das moderne Clavier mehr hören sammt unerlässlicher Toccatenübung in 30 Takten Octavengerassel; sollte es weniger zu Herzen gehen als die Gavotte, so ist dagegen der sinnigen Betrachtung die klare Rhythmik des Grundgebüdes einleuchtender: Thema 20 Takte, Variat. I 20 Takte, Arpeggio, Zwischenatz 9 Takte, Variat. II 20 Takte nebst 10 Takte thematischen Anhangs und rhythmisch wohlgebauter Schluss 12 Takte; die übrigen 9 Takte (ausser den 100 des Ganzen) sind als füllende Nebenglieder hier nicht gerechnet. Das Thema a

a) *Andante poco Maestoso.* u. a. w.

ist gut gesungen, mit etwas weilschmerzlicher Blässe, vielleicht darum desto brauchbarer für mancherlei Liebhaber; seine Schlussantwort b hat ein sonderlich gespanntes Geschiebe an sich: die Abwechslung der 7 und 9 in den langsam gewaltthätigen Vorhalten des 1., 2., 3. Takts drängt freilich zu der Erlösung in der Quartsext des 5. Takts, aber es ist, als wolle der Künstler die Sache interessanter machen als sie ist.

Der dritte Satz: Courante, eher der ältern Gigue ähnlich, durchgehends zweistimmig gehalten, ist sehr anregend, mit geistreichem Gewürz durchflochten, rhythmisch gut gebildet und wird mit dem ersten um den Preis streiten. Unerwartet sind einige hartherzige Wendungen, die wir vielleicht eher aus historischen Regeln rechtfertigen, als aus der hier waltenden Idee begründen könnten: es sind die mehrmal eintretenden orgelpunctischen Melismen oder Melodien, dergleichen Seb. Bach mit edler Kühnheit wo nicht zuerst, doch unübertrefflich schön und schlagend verwendet, z. B. VI Engl. Suite, Präludium Takt 44:

wo die Melodie gleich einem Orgelpunkte feststeht, die Begleitung als Contrapunkt sich frei bewegt. Uns scheinen diese orgelpunctischen Melodien den Sequenzen verwandt, welche durch Analogie des Ganges über die Anomalie der Modulation schwungweis hinweggehen. Ein ähnlicher Fall wie jener Bach'sche bei Hiller S. 19: *)

ist nicht in gleichem Sinn verständlich, da der rhythmische Einschnitt des zweiten Takts — und der entsprechenden spätern Nachahmungen — die Erfüllung nicht bringen, sondern durch plötzliche chromatische Seitensprünge verabschieben; die Accordfolge (b) an sich ist auffallend, aber es geht das Gefühl der Einheit der Tonart verloren. Diese Gewaltthätigkeiten abgerechnet — die vielleicht empfindlichere Herzen für edle Geniestriche nehmen — finden wir im Uebrigen die Hiller'sche Courante frisch und anmuthend; vielleicht dass jener Schmerzestrich in dem sonst neckischen fast humoristischen Tonsatz der richtige Dorn unter den Rosen ist.

Meerestimmige Gesänge.

H. Kurth, »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Goethe, für dreistimmigen Chor, ohne Begleitung. Bremen, Cranz. Partitur und Stimmen 20 Ngr. Stimmen einzeln 3 Ngr. 8^{re}.

C. Jos. Brambach, Op. 42. »Nacht am Meeres«, für Männerstimmen mit Orchester. Leipzig, Kistner. Partitur 20 Ngr.

E. K. Selten sind wir in diesen Zeiten einem so einfach gesungenen, anmuthenden und trotz der Einfachheit geistig erregenden Gesangstück begegnet wie dem von Kurth. Die Declamation ist sehr gut, die melodische Factur sowohl im Periodischen als in den verbindenden Melismen und in der Stimmführung durchaus klar. Wer in der Atmosphäre des geistreichen Hexendunstes aufgewachsen, der werfe es rasch zur Seite: wem aber ferne Stimmen der Einfalt nachklingen — ja mancher im Eempyreum der Neuzeit längst Gargekoche möchte doch wohl ausrufen: Ei das ist ja ein Volkstied, im Freien zu singen, es klingt wie im Wald am Wasser! — Erfreulich ist, einmal reinen Gesang ohne Clavier und anderes grimmige Tongezeug zu vernemen. Die Erfindung ist nirgend künstlich gesucht, die Hauptmelodien eindringlich und behältlich, wirklich vom Herzen gesungen, einzelne Klangwirkungen durch die wohlgeählte Stimmlage überraschend, der Rhythmus gesund. — Statt des Weiberchors könnte man auch Männerchor in derselben Tonart gebrauchen, doch würde es dann anmaasslicher klingen. — Beklagenswerth für die ... Kritik ist, dass die Opuszahl fehlt! Brambach's »Nacht am Meeres«, mit schwerem Orchester belastet und auf sentimental zierliche Worte gehaut, mach

*) Wo die sechste Note der Oberstimme im ersten Takt verdrückt ist A' statt des richtigen g.

grössere, mehr concertmäßige Ansprüche. Es sind weitere Rhythmen darin, wohlwogene Effecte, kunstreiches Gegenpiel der Sänger und Spieler; es fehlt dem Tonsetzer nicht an Talent, aber er scheint alles Erlernte auf einen Fleck sammeln zu wollen. — Durch die Instrumentalfülle werden die mehrmaligen *Pianissimi* der Singstimmen, falls sie nicht ungewöhnlich stark besetzt sind, leicht einbüßen. Endlich ist auch die Selbständigkeit des Orchesters, namentlich die gewundenen Geigenfiguren mehr zum theatralischen Choeffect geeignet, als ein Hymnus an die Nacht eben fordert. — Was nun das Einzelne angeht, so sind die individuellen Tongebilde nicht ohne Reiz: es macht sich aber gleich anfangs ein harmonisches Uebergewicht geltend nebst scharf expressiver Declamation des mehr rhetorischen als musikalischen Textes, worüber das mystisch melodische Element zurücktritt; die gehäufte modulatorischen Effecte sind auf dem Papier interessanter als im lebendigen Hören. Dass zuweilen die Singstimmen ihr Bass-Fundament in den Instrumenten haben — z. B. S. 12, 13, 14, 15, 31 — sei nur als Zeitkrankheit notirt — nicht monirt, weil's doch nichts hilft. — Die rhythmische Anlage ist gut und hebt über manches Unebene hinweg, unter andern auch über den orientalischen Witz der Worte »Unten tief des Räthsel's Dunkel, drin der Tod sich schweigend hüllt — Oben hoch im Sterngefunkel ew'ger Lieb' unsterblich Bild«.

Carl Reinecke's Oper „König Manfred“.

(Da wir in Wiesbaden keinen stehenden Correspondenten haben und auch nicht wissen, ob irgend einer unserer Mitarbeiter bei der Aufführung der Reinecke'schen Oper gegenwärtig war, doch aber gern unsern Lesern eine vorläufige Mittheilung darüber machen möchte, so benutzen wir ein aus dritte Hand zugekommenes Referat aus der Eiberfelder Zeitung. Die Leser begreifen, dass dasselbe nicht vom Standpunkt unseres Blattes abgefasst ist und werden sich daher Manches zurecht zu legen wissen. D. Red.)

Eine neue Oper.

„König Manfred“. Oper in fünf Acten von Fr. Roeder. Musik von Carl Reinecke.

Wiesbaden, Ende Juli.

Am 26. Juli wurde die grosse Oper »König Manfred« von Fr. Roeder und Carl Reinecke auf dem hiesigen Hoftheater zum ersten Mal mit entschiedenem Erfolg gegeben. Die beiden Autoren hatten schon durch früheres Zusammenwirken auf einem freilich nicht ganz so gefährlichen Gebiet, wie die launische Bühne es ist, sich kennen gelernt und Vertrauen zu einander gefasst, — und sie haben sich in einander nicht gestört. Um die Operndichtung ist es ein ganz eigenenthümliches Ding: bedeutende poetische Talente haben an dieser Klippe schmachhellen Schiffbruch erlitten; prosaische, aber mit der Bühnenmaße vollständig vertraute Handwerker dagegen meisterhafte Libretti geliefert — sind doch die besten (?) Operntexte, die überhaupt je geschrieben sind, aus der Feder des gewandten Scriba geflossen, den seine grössten Verehrer, bei aller Hochachtung vor dessen unübertroffener Bühnenkenntniss, keinen Dichter nennen werden. Auf poetische Schönheiten, auf Reinheit des Stils, auf Wahrheit der Charaktere, auf Tiefe der Empfindung kommt es hier theils gar nicht an, theils treten bei der Oper diese Hauptfordernisse der dramatischen Dichtung in den Hintergrund; die Hauptsache ist eben die Wirkung durch eine breit angelegte, leicht verständliche Handlung und durch ergreifende Situationen. Der »Faust« hat jimmerlich zugerichtet werden müssen, um ein leidliches Libretto zu werden; die »Hugenotten« und »Robert der Teufel« sind trotz der bolperigen, trivialen Verse meisterhafte Operntexte (?). Diesmal hatte sich nun ein wirklicher Dichter an die Textdichtung gewagt, und wenn er auch die »Fehler« des

operndichtenden Poeten nicht völlig vermieden, der Reflexion noch zu viel Raum gegönnt und mehr auf die logische Entwicklung als auf die packende plötzliche Wirkung der Situation geachtet hat, so ist das Buch doch vortreflich; es enthält viel effectvolle für die Composition sehr geeignete Scenen und das die Verse besser sind, als man sie gewöhnlich in den Opern findet, thut der Wirkung keinen Abbruch.

Die Musik zum Manfred ist im grossen Opernstil geschrieben — gleich der Overtüre merkt man es an, dass wir einen ersten, gelehrten und begabten Musiker vor uns haben, der sich seiner hohen Aufgabe vollkommen bewusst ist. Es ist anständige Musik. Die Motive, denen wir zum Theil in der Oper wieder begegnen, sind rhythmisch und melodisch schön und prächtig durchgeführt. Sehr wirksam und fein gearbeitet ist namentlich, gegen den Schluss der Overtüre, die Verbindung der beiden Hauptmotive. Reinecke behandelt das Orchester mit ausserordentlicher Gewandtheit. Die Overtüre ist reich an überraschenden Klangeffecten und ihre wirksame Steigerung ist wesentlich der geistvollen und kühnen Instrumentierung zuzuschreiben. Ein melodischer Fischerchor, dessen inniger Schluss »Süsse Reine, Binzig-Eine Maria« namentlich schön ist, eröffnet den ersten Act. Ghismonde's erste Arie (mit dem Chor »Weh Manfred«) bildet durch ihre leidenschaftliche Bewegung zu der getragenen Melodie des Fischerchors einen wirkungsvollen Contrast. Manfred's sehr dankbare Auftrittsarie »Weckt auf die Lust« zeichnet sich namentlich durch ihren feurigen Rhythmus aus. Der schwungvolle Chor mit Harfenbegleitung »Gekommen ist das Paradies, der sich daran anschliesst, beschliesst jubelnd diese prächtige Scene. Man muss ein sehr mittelmässiger Sänger sein, um mit dieser Bravourarie im guten Sinn des Wortes nicht stürmischen Beifall zu erringen. Die Perle des ersten Acts aber — unsere Erachtens eine der besten Nummern der ganzen Oper — ist das Duett zwischen Ghismonde und Manfred »Hohe Anmuth, welche Fülle, auf dessen charakteristische und schöne Melodie uns schon die Overtüre vorbereitet hat. In das etwa stark aufgetragene, aber wiederum sehr effectvolle Finale rauscht der leichtsinnige Harfenchor »Gekommen ist das Paradies« hinein.

Der Anfang des zweiten Acts ist weniger glänzend. Die melancholischen Klagen der Königin lösen uns freilich in theilweise tiefempfundenen Melodien entgegen (»Nun bin ich freudlos«), aber die Königin selbst erlangt zuletzt das Interesse und ihre Klagen dauern zu lange. Erst mit dem rhythmisch höchst eigenenthümlichen Chor (erste Scene) kommt Leben in die Geschichte. Das bewegte Duett zwischen Manfred und Eckart und das sich daran anschliessende Quartett der Verschworenen:

»Hinter die Hecken, schnell und verstoßen

Huscht wie die Schatten auf lautlosen Sohlen.«

mit seiner charakteristischen Orchesterbegleitung, wurden leider sehr schlecht geungen. Auch bei dem lieblichen »Ständchen« wurde hauptsächlich die Composition beklacht, obwohl gerade diese Nummer zu den besten Leistungen des betreffenden Sängers gehört — was allerdings nicht viel sagen will. Mit einem leidenschaftlichen erregten Duett zwischen Ghismonde und Manfred schliesst der zweite Act.

Der dritte Act, unstreitig der wirksamste und glänzendste, hat über das Geschick der neuen Oper entschieden. Wir möchten keinen Takt in demselben missen. Der Trompeterruf der Herolde, die hoffentlich bei der zweiten Vorstellung ihre Notenblätter von den Instrumenten abgenommen haben werden, leitet denselben ein. Das folgende Terzett (Helene, Page und Eckart) ist musikalisch schön und von grosser Wirkung. Das Bacchanal mit seinen wildeidenschaftlichen Chören und Tänzen, die grossartige Bravourarie der Ghismonde »Mir nun die Kränze, mir nun das Epheus«, der in die sinnliche Schwelgerei

hineintönende Mahnruf der Priester *«Miserere nobis»*, welcher atshald wieder durch das wahnwitzige Lustgeschrei der Bacchantin Ghismo:de: *«Mir nun die Kränze überleit wird, und das Finale (der Bannfluch) — mit einem Wort, die Hauptnummern des dritten Actes gehören zu den besten und wirksamsten Schöpfungen der modernen Opernmusik. Sie haben keinen Vergleich zu scheuen. Nach diesem Act wurde der Componist wiederholt gerufen, und das war eine wohl verdiente Ehre. Frau Lichtmay (Ghismo:de) documentirte sich hier als eine der bedeutendsten dramatischen Sänginnen, welche wir jetzt in Deutschland besitzen.*

Im vierten Act werden einige Kürzungen wohl angebracht sein. Er enthält eigentlich nur eine bedeutende Nummer: das Duett *«O lass dein Bild auf's Neue mich umschweben — eine wundervolle Melodie, die dem Componisten selbst gefallen haben muss; er verwendet sie auch mit Geschick in der Ouvertüre. Am Schluss ermattet aber auch dieses Duett. Das Recitativ Ghismo:de's «Du musst» ist erschrecklich lang; der getreue Eckart vermag das Interesse nicht anzufachen und den Sarazenenmarsch könnten wir uns charakteristischer denken.*

Mit Beginn des fünften Actes schließt der Componist wieder neuen Athem — und das Auditorium auch. Die herrliche Introduction für Streichinstrumente mit ihrer einschen, innigen Melodie und ihren harmonischen Schönheiten erregte einen wahren Beifallssturm und musste da capo gespielt werden. Es ist vielleicht nicht die tiefst durchdachte und best gearbeitete, aber jedenfalls die ansprechendste Nummer der Partitur. Das Lied des Pagen *«Er hat vergessen sein schönes Weib, der junge König Harald, das, obwohl es der Pagen, wie der Dichter zu seiner Entschuldigung anführt, «von einem nordischen Sängers gehört hat, in dem sonnigen Italien einen etwas wunderlichen Eindruck macht, ist ebenfalls sehr anmuthig. Das Duett zwischen Helene und Manfred, in dem, wenn wir uns recht bestören, wiederum das Motiv aus der Ouvertüre und dem Duett des vierten Actes wiederkehrt, und das sich daran anschließende Terzett (dieselben mit Eckart) sind dramatisch belebt und musikalisch vortreffliche Arbeiten; und jetzt wirkt auch der Sarazenenchor besser als im vorigen Act. Die Schluss-scenen sind meisterhaft. Eine wahnsinnige Primadonna, in deren geistige Nacht die lichten Strahlen des vergangenen Glücktags, die erste Kussarie, die erste Ringerie u. s. w. vorträgt, ist freilich nicht sonderlich originell: schon Gounod's Gretchen ist in die Fussstapfen von Donizetti's «Lucia» getreten und auch Reinecke's Ghismo:de folgt denselben Spuren. Das sich erinnert sich in dem Moment, wo der Anblick des Todes ihrer Geliebten ihre Sinne verwirrt, der ausgelassenen Stunden ihrer zügellosen Lust und auch sie stimmt im Wahnsinn die Bacchante an: *«Mir nun die Kränze, mir nun das Ehepau. Das Verfahren ist, wie gesagt, nicht neu, aber die Wirkung bleibt eine grosse, und die Arie der Bacchantin ist so wundervoll, dass wir sie gern zum zweitenmal hören und die Feder des chicanirenden Kritikers willig bei Seite legen, um besser klatschen zu können. Düster und tieftraurig ist das ergreifende Finale: die Arie der Königin, die Fräul. Boschetti wundervoll vortrug, und der Chor der Frauen: *«Weh! die Königin stirbt. In die Ewigkeit hinein dringt das Jubelgeheul der Verbannten über die Karl von Anjou und der Vorhang fällt. Er hebt sich nur noch auf das ausdrückliche Verlangen des entzückten Auditoriums, das dem jungen, reichbegabten Componisten seine stürmischen Ovationen darbringen will. Und wir schliessen uns dem Beifall von Herzen an: denn «König Manfred», wie er ist, gehört unstrittig zu den besten und würdigsten dramatischen Compositionen der Neuzeit und einige Streichungen, auf die der Künstler durch die auf der Bühne gemachten Erfahrungen von selbst hingewiesen werden wird, werden ihm***

den Weg über die Breiter aller bedeutenden deutschen Bühnen erschliessen. *«Manfred» verdient ein besseres Geschick, das heisst, in diesem Fall, ein besseres Ensemble. Wir verkenne keineswegs, dass Fräul. Boschetti (Helene), Fräul. Waldmann (Page) und ganz besonders die vorzügliche Sängerin Frau Lichtmay sich mit rühmlichem Eifer ihrer Aufgabe unterzogen und mit Ehren dieselbe erfüllt haben — aber im übrigen war die Besetzung eines anerkannter Hoftheaters nicht würdig. Auch die Chöre genügen nicht und das Arrangement verrieth einen mässigen Geschmack; die Sarazenen sahen aus wie wandelnde Gärten, und für die Bacchanten fehlt uns jeder Vergleich: Das Orchester unter seinem verdienstvollen Capellmeister Jan n liess dagegen nichts zu wünschen übrig.*

Beichte.

Das dreissigste schweizerische Musikfest in Zürich, den 13.—16. Juli 1867.

Y Neben der Unzahl von Turn-, Säng-, Schützenfesten u. s. w., welche jeder schweizerische Canton, jeder Bezirk alljährlich für sich feiert, ragen diejenigen durch höhere Bedeutung hervor, welche die Bestrebungen der gesammten Schweiz in sich vereinigen, welche deshalb auch wegen der grösseren Vorbereitungen nicht Jahr um Jahr abgehalten werden können. Das 1866 in Basel abgehaltene 29. eidgenössische Musikfest hat gar statt zwei Jahre bis 1867 auf Fortsetzung warten müssen, weil es, abgesehen von andern Störungen, in Zürich so einem in jeder Hinsicht genaugen Local fehlte, das Gesangswesen mehr nur nach der Richtung des Männerchors ausgebildet war, und nicht weil der verschiedenen zusammenwirkenden Localvereine dem gleichen Directorat geborchen. Nach Hebung dieser Schwierigkeiten ist denn aber auch das Fest genügend gelungen, und zwar, obachon es, was bisher noch nie der Fall gewesen, mit dem schweizerischen Schützenfest zusammengefallen ist. Der grösste Ruhm für diesen Erfolg wird wohl dem jetzigen Dirigenten der Züricher Concertgesellschaft, des gemischten Chors und des Sängervereins, Hrn. F. Hagar, welchem die musikalische Leitung des Festes übertragen war, zufallen; wenn wir aber nicht bios den mehr in die Augen fallenden Hochbau, sondern auch die Nivellirungen, die Fundamentirungsbauarbeiten berücksichtigen, so werde ragen, mit dem schweizerischen Schützenfest nennen müssen. Es ist mit einem Kostenaufwand von etwa 60,000 Fr. ein der Stadt Zürich gehöriges Gebäude in eine Tonhalle umgewandelt worden, welche Raum hat für 700 Sänger und Instrumentalisten, ausser 8000 Sitzplätzen noch zahlreiche Stehplätze bietet und, was die Hauptache, in akustischer Beziehung nichts zu wünschen übrig lässt. Für den gemischten Chor lieferte Zürich einen Kern, den zahlreiche Contingente, namentlich der Westschweiz (es sind von Basel 17, von Genf 53 Stunden) bis auf 600 Stimmen verstärkten. Alle zur Mitwirkung eingeladenen Gesangvereine mussten sich vorher einer Prüfung unterziehen, so wie auch für das in richtigen Proportionen auf 165 Mann normirte Orchester die Kräfte aus den verschiedenen stehenden Orchestern (1 Violone und 1 Violoncell aus Leipzig; und einzelnen tüchtigen Dilettanten ausgewählt waren.

Von Vocalwerken gelangten zur Aufführung: am ersten Tag, im Anschluss an die Jubelouvertüre von Weber, Mendelssohn's Festsetzung an die Künstler, von der Zürcher zur Begrüssung der Geste vorgelesen, am zweiten J. Seb. Bach's Magnificat in D-dur, daneben Bruch's neugeborene Scenen aus der Fritbjofs-Sage für Männerstimmen, unter der persönlichen Leitung des Componisten am dritten Tag Handel's Indes Maccabäus. Dass Bruch's Composition der grösseren Hälfte des Publicums siegen, näher ging als die Bach's, ist eine nicht unzustossende Thatsache; der Männergesang hat eben in unsern republikanischen Einrichtungen zu starke Wurzeln, sich dass man ihn konnte und dürfte im gemischten Chor aufgeben lassen, und wenn man ihm nun in neuester Zeit weibliche Solostimmen beigesellt, wie Bruch mit der Partie der Jünglings (Sopran) gethan, so ist damit das Mögliche zu seiner Hebung geschehen und am aus der Einformigkeit der Stimmführung etwas herauszukommen. Bedenklich man, dass ein deutscher poetischer Text mit interessanter Handlung, wechselnden Stimmungen und scharfer Charakteristik auf jedes Publicum anders wirkt, als ein lateinischer Lobgesang Margt nach Evang. Luk. I. 46—55 in 11 Chor- und Solostimmen mit abschließendem Gloria, dass das Zürcher Publicum noch erschrecklich wenig von Bruch's Vocalwerken zu hören bekommen hat, kaum eine Cantate, der gewichtige denn eine Passion, während die Fritbjofs-Sage in St. Gallen und Basel schon

dreimal zur Aufführung gebracht worden ist, so wird das Räthsel des Eindrucks gelöst sein. Nichtsdestoweniger war das Magnificat eine glänzende Leistung, trotz einiger aussergewöhnlichen Schwierigkeiten, wie Einsätze, bei denen dem Dilettanten der harmonische Compass völlig verloren geht, sicher und präcis von einem Eltcheor vortragen.

Unstreitig den grossartigsten Eindruck hat J. u. d. a. M. a. c. e. b. a. n. s. hinterlassen. Denn wenn ihm auch zwei Elemente fehlen, die Mitwirkung einer Orgel und eine hinreichend kühle, den Genuss nicht beeinträchtigende Temperatur, so wurde dafür bei der Aufführung dieses Werks allein sämtliche Combatanten im Feuer, sämtliche Gesangsvereine und sämtliche Instrumentalisten, sei es auch nur an einem Rippenpulte, Hande's Chöre gleichen Gemalden, welche man aus einiger Entfernung betrachten muss, die grossen Züge wollen mit Chormassen in weitem Range wiedergeben sein, die Combination tiefer Tonlagen in allen vier Singstimmen, die scharfe Rhythmik und die effectvollen Pausen, kurz Alles gelangt nur so zur vollsten Wirkung, und diese haben dem Componisten die von Begeisterung durchdrungenen Chormassen gesiehet, ohne dass die Deutlichkeit der Ausführung die 46theiligen Figuren der Bassisten waren nirgends verschommen gelitten hätte. Stockhausen wusste Aller Herzen zu beben, nicht sowohl durch das kinematral, als durch den edeln, der Würde des Textes entsprechenden Vortrag, und die künstlerische Behandlung und weise Oekonomie der Stimme, in welcher Hinsicht man den Demen Fri. Emilie Wagner aus Karlsruhe und Fri. Borchard aus Weimar, so Tüchtigen sei ohne Zweifel leibten, namentlich in den Duetten, stellenweise doch anmerkte, dass der Organvortrag nicht ihre ursprüngliche Heimath sei. Hr. Carl Schneider aus Rotterdam (Tenor), den wir am letzten Musikfest, 1866 gerade auch im Vortrag strosser Kirchenmusik bewunderten, schien uns etwas verloren zu haben, so dass seine Arie mehr als einmal den Eindruck des Mühsamen, seine Recitative den des Schleppten machten. Im Ganzen gewinnt das Oratorium immer mehr an Popularität, nicht nur durch die wiederholten Aufführungen (Basil allein hat es wohl ein halbdutzendmal zu Gehör gebracht), sondern auch durch die billigen im Verlag von Peters und J. Rieter-Biedermann erschienenen Clavierausgabe, die man jetzt in den Händen so vieler Sänger und Zuhörer sieht.

Der vierte Festtag brachte die Leonoren-Ouverture Nr. 3 und die Schuberth'sche Symphonie, nachdem man eine Zeit lang an Beethoven's C-moll gedacht hatte, wodurch das Zürcher Fest eine halbe Copie des 4. niederrheinischen Musikfestes geworden wäre. Die Vocal- und Instrumentalwerke, welche bei unsern Musikfesten früher schon auch häufig zu Gehör kamen, sind nunmehr, und nicht jetzt als Intermezzo der grossen Instrumentalwerke aufgefasset, und es befreit sich auch vollkommen, dass man, wenn man einmal Künstler ersten Ranges gewonnen, Tausenden den Genuss einer vollendeten Kunstleistung gewahren will, die sonst auf denselben verzichten müssten, so wenig der regelmässige Concertbesucher und Concertreisende bei diesem Theil zu gewinnen hat, welchem der Concertsaal günstiger ist als die Tonhalle. Es sei deshalb nur noch erwähnt, dass J. Becker, durch seine Reisen im ganzen musikalischen Europa wohlbekannt, das Violinconcert von Mendelssohn mit gewohnter Bravour vortrug und des Stockhausen auch hier wieder seine verdienstlichen Lorbeeren sich holte.

Uns ist nur eine Bemerkung unvollständig geblieben, welche die Presse mehrfach ausgesprochen, das Fest sei ein „Herrnleis“ gewesen. Wir können hier nicht anführen, dass die Preise der Plätze auf Fr. 4, 3 und 4 für die Concerte fixirt, für die Hauptproben dagegen bedeutend reducirt waren, dass ausser den Gesamtsabonnements auch Karten für die einzelnen Aete, incl. Abendunterhaltungen gelöst werden konnten, dass jedesmal so ziemlich alle Plätze besetzt waren, die Actionäre aber ein Deficit von mindestens 15,000 Fr. tragen müssen. Wir wissen deshalb nicht, ob wir diese Tage auf Rechnung der spirituell-ästhetischer Redactionscollegien setzen sollen, oder ob Demokratie gleichbedeutend mit Communismus sei.

Königsberg. X. Im Verlauf des Winters wurde hier neben der schon längst bestehenden „musikalischen Academie“ der „Neue Gesangsverein“ gegründet, welcher sich überraschend schnell entwickelte und für unsere Musikverhältnisse von gutem Einfluss zu werden scheint. Derselbe geht rasch nach einander (19. Februar, 30. März, 15. Mai) drei Concerte unter der Leitung des Musikdirectors H. m. m. a. und erwarb sich durch correcte Execution der Tonwerke die Sympathie des Publicums. Im ersten Concert wurden — ausser Mendelssohn's achtmittigem Psalm 43 „capella“, Hande's Hallelujah, Mozart's divertimento in D, Hiller's Fingstagen — Gade's neuestes Werk „Die Kreuzfahrer“ zum erstenmal in Deutschland hier aufgeführt. Obgleich dasselbe schöne und grossartige Züge enthält und meisterhaft instrumentirt ist, so machte es

doch keinen nachhaltigen Eindruck. Die Zuhörer wurden mehr angezogen durch die Sinnlichkeit der Musik, als berührt durch die Flohheit der Gedanken. Das zweite Concert brachte die gemischte Chöre von Mozart, Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Volkmann, von Brabms, abwechselnd mit Gesangs- und Instrumentalvorträgen einzelner hervorragender Vereinmitglieder. Das dritte Concert fand in der fast überfüllten Burgkirche statt (zum Besten der National-Invalidentheilung — Einnahme 700 Thlr.). Haydn's „Schöpfung“ übte den alten Zuhörer auf die endloslich insensche Menge aus. Der kgl. Domorganist Herr Schabitz aus Berlin sang die Partien des Raphael und Adam und erwarb sich durch seinen edeln, vollstimmigen Beifall und ungetheilte Anerkennung. Weniger war dies der Fall bei der Vertreterin des Gabriel Frial. Pappenheim, welche den opernhaften Gesangstir gar zu wenig verlegenen konnte. Die Eva- und Urvrielpartien wurden von zwei Dilettanten in grosser Befriedigung gesungen. Die Chöre waren gut einstudirt und wurden mit Sicherheit und Kraft ausgeführt. Das Orchester war aus den besten hiesigen Kräften zusammengesetzt und straffte die unbedingten Vorwürfe des Signale-Referenten gegen die hiesigen Orchestermitglieder durch das präcise Zusammenspiel. Man war bis jetzt hier gewöhnt, möglichst viele Proben zu halten, schlecht zu bezahlen und die Musiker als Geiseln zu behandeln. Es wird sich ändern.

Feuilleton.

Miscellen.

Biographisches.

F. D. Ihr selbiger Pariser Correspondent, Herr Beauquier, einmal Gelegenheit genommen hat, ein biographisches Werk über Rossini (G. Rossini, sa vie et ses oeuvres, par Azevedo) ihren Lesern als ein Werk zu empfehlen, das, weil auf unmittelbaren Mittheilungen des Meisters beruhend, höchst bedeutend und interessant genannt werden müsse, so wird es nicht schaden, hier eine kurze Charakteristik jener „Biographie“ niederzulegen.

Was zuvorderst jenen ersten Umstand, den directen Einfluss Rossini's auf das Opus, belangt, so wollen wir uns darüber kein Urtheil erlauben; Azevedo selbst liebt es sehr, durch geheimnissvolle Andeutungen die directe Inspiration von Seiten seines Helden bis zu einem Werke zu empfehlen, das, weil auf künstlerischer Beziehung betrifft, so ist dieselbe wenigstens nach deutschen Begriffen gleich Null. Azevedo stellt Rossini gegenüber auf dem Standpunkt unbedingter Anbetung und des kritiklosen Lobes, um nicht zu sagen der Lobhudelei. *„Admirer tout comme une brutes“* sagt Victor Hugo einmal über Shakespeare, und so gilt auch bei Azevedo jede unbedeutende Jugendarbeit Rossini's für ein vollendetes Meisterstück. Bei uns in Deutschland föhnt für eine solche Stellung des Kritikers zum Componisten fast jede Analoge. Wir führen zum Beweis einige der blühendsten Phrasen des Azevedo'schen Buchs an. Seite 7 heisst es: *„Sa plume qui était un sceptre“*, ein wenig weiter sagt er: *„Sa lyre inspirée puisante et féconde entre toutes etc.“* In dem ganzen Buch gilt Rossini als der Reformator der italienischen und überhaupt der Opernmusik. In einer Capitelüberschrift figurirt sogar eine Paallele zwischen Napoleon, Beethoven und Rossini. In der weitern Ausführung dieses eben so neu als geistreichen Vergleichs lässt Rossini seinen beiden Concurrenten den Rang ab; denn Napoleon machte seinen verfluchten Zug nach Russland, Beethoven verfiel in seine letzten Werke einer abstrusen unverständlichen Manier, aber der Schwanz von Pesaro schwebt ohne Makel in den reinen Aetherhöhen des Ruhms. In einem andern Capitel wird ein wirklich geistreicher Mann, was Rossini denn doch am Ende ist, so alberne Schmeicheleien sich gefallen lassen kann; aber „Lob und Luft kann der Mensch, wie Heine sagt, nie zu viel schlucken“ und wenn in seinem Leben so viel geblüht ist wie Rossini, der mag sich schliesslich wohl an etwas stark gewürzte Gerichte gewöhnen. Muss Rossini doch oft in einem Tage ganze Haufen von Namensunterschriften, sonstigen Autogrammen, Briefblättern, etc. w. verschrenken, um nur einigermaßen den Ansprüchen seiner Verehrer zu genügen.

Abgesehen von den oben angeführten fatalen Lobhudeleien ist übrigens das Azevedo'sche Buch fliessend und hübsch geschrieben und zeichnet sich besonders durch seinen Reichthum an amüsanten und charakteristischen Anekdoten aus, deren Verwendung ich mir vorbehalt. Besonders interessirte mich zu erörtern, das die Mutter Rossini's ein französischer, nach dem Meisters Willen in Paris, nach dem Gehör gesungen habe. Auf die Entwicklung grosser Talente haben bekanntlich die Mutter in der Regel den grössten Einfluss, und so ist Rossini eigentlich als Componist, trotz der erfolgreichen contrapunktischen Studien, die ihm Azevedo zuschreibt, sein ganzes Leben lang ein Naturstärker geblieben, wodurch indessen die an-

geborene Geniealität dieses andern ungezogenen Lieblings der Grazien darcbaus nicht behindert wurde. Gespannt war ich, über das plötzliche Verstummen und fast ansatzlose Schweigen Rossini's seit der Aufführung des Teil im Jahr 1829 etwas Authentisches zu erfahren. Meyerbeer, durch dessen Robert im Jahr 1831 die, wie Azevedo sehr richtig bemerkt, durch Rossini's auserwählten Hoffungen einer wirklichen französischen Singsängerin im wider Orchestererem verfallenen, hat jedenfalls in dieser Geschichte eine nicht unbedeutende, wenn auch kaum beneidenswerthe Rolle zu spielen. Leider beobachtet Azevedo über alle diese Verhältnisse ein diplomatisches

Schweigen. Das Buch endigt mit der dringenden Bitte an Rossini, sein jüngstes Werk *La petite Messe solennelle*, natürlich auch ein *chef d'oeuvre*, haldmöglichst zu orchestrieren. — Zum Schluß noch eine Bemerkung über die bessere Ausstattung, die dem Verleger alle Ehre macht. Papier und Druck sind von in Deutschland kaum erkannter Güte; den wundervoll gezeichneten Portraits Rossini's in verschiedenen Lebensaltern und Darstellungen, sowie mehrere Wort- und Noten-Facsimiles seiner Handschrift ziern das Buch, und das alles zu dem massigen Preis von 3 Francs. Gewiss ein ehrenres Zeugnis für den französischen Buchhandel.

ANZEIGER.

[186]

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

JOHANNES BRAHMS.

Op. 13. **Ave Maria** für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgel-Begleitung.

Partitur und Stimmen 4 Thlr. 20 Ngr.
 Streichquartettstimme einzeln 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Chorstimmen einzeln 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Clavierauszug 15 Ngr.
 Orgelstimmen 5 Ngr.

Op. 43. **Begrüßungslied**: »Nun laßt uns den Leib begraben, für Chor und Blasinstrumente.

Partitur und Stimmen 4 Thlr. 13 Ngr.
 Chorstimme einzeln 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Clavierauszug 23 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 44. **Lieder und Romanzen** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Thlr.

- Nr. 1. Vor dem Fenster: »Soll sich der Mond nicht heller scheinen, Volkslied.
 - 2. Vom verwandten Knaben: »Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn«, Volkslied.
 - 3. Murray's Ermordung: »O Hochland und o Südsid's Schottisch, aus Herder's Stimmern der Völker.
 - 4. Ein Sonett: »Ach könnt' ich, könnte vergessen sie, aus dem 12. Jahrhundert.
 - 5. Trennung: »Wach auf, du junger Gesell«, Volkslied.
 - 6. Gang zur Liebsten: »Des Abends kam ich nicht schlafen geh'n«, Volkslied.
 - 7. Mädchen: »Gut' Nacht, mein liebster Schatz, Volkslied.
 - 8. Sehnsucht: »Mein Schatz ist nicht da, Volkslied.

Op. 45. **Concert** für das Pflö mit Begleit. des Orchesters 7 Thlr. Dasselbe für Pianoforte allein 5 Thlr. 10 Ngr.

— Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen 3 Thlr.

Op. 23. **Marienlieder** für gemischten Chor. 8.

Heft I.

- Nr. 1. Der englische Gruss: »Gegrüßet Maria, du Mutter der Gnadon.
 - 2. Maria's Kirchengang: »Marie wollt' zur Kirche geh'n.
 - 3. Maria's Wallfahrt: »Maria ging aus wandern«.
 Partitur und Stimmen 23 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Stimmen einzeln 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Heft II.

- Nr. 1. Der Jäger: »Es weilt' gut Jäger jagen.
 - 2. Ruf zur Maria: »Dich, Mutter Gottes, ruf' wir an.
 - 3. Magdalena: »An dem östlichen Thau.
 - 4. Maria's Lob: »Maria, wahre Himmelsfreund«.
 Partitur und Stimmen 23 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Stimmen einzeln 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 24. **Variationen** über ein Thema von R. Schumann für Pianoforte zu vier Händen (Frl. Julie Schumann gewidmet) 4 Thlr. 5 Ngr.

Op. 23. **Lieder und Gesänge** von Aug. v. Platen und G. F. Daumer. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. 23 $\frac{1}{2}$ Ngr.

- Nr. 1. »Wie rafft ich mich auf in der Nacht, von A. v. Platen.
 - 2. »Nicht mehr zu dir zu geben, beschlies ich«, von G. F. Daumer.
 - 3. »Ich schleich' umher betrübt und stumm«, von A. v. Platen.
 - 4. »Der Strom, der neben mir verrieselte, von A. v. Platen.
 Heft II. 23 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Nr. 5. »Wehe, so willst du mich wieder, von A. v. Platen.
 - 6. »Du sprichst, dass ich mich tauschte, von A. v. Platen.

- Nr. 7. »Bitteres zu sagen denkst du, von G. F. Daumer.
 - 8. »So stieh' wir, ich und meine Weide, von G. F. Daumer.
 - 9. »Wie bist du, meine Königin, von G. F. Daumer.

Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte (Julius Stockhausen gewidmet).

Heft I. 4 Thlr.

- Nr. 1. »Keinen hat es noch erweht.
 - 2. »Traun! Bogen und Pfeil sind gut für deu Feind.
 - 3. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden.

Heft II. 4 Thlr.

- Nr. 4. »Liebe kam aus fernem Lande.
 - 5. »So willst du des Armes dich gnädig erhermen?«
 - 6. »Wie soll ich die Freude, die Wonne dann tragen?«
 (Wird fortgesetzt.)

Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor gesetzt (Der Wiewer Singacademie gewidmet). 3.

Heft I.

- Nr. 1. »Von edler Art.
 - 2. »Mit Lust that ich ausreiten.
 - 3. »Bei nachthlicher Weis.
 - 4. Vom heiligen Märtyrer Emmeran, Bischoffs zu Regensburg: »Komm Meins, komo Bayern, komo Oesterreich.
 - 5. Täublein weiss: »Es flog ein Täublein weiss.
 - 6. »Ach lieber Herre Jesu Christ.
 - 7. Sanct Raphael: »Tröst die Bedrängten und hilf den Kranken.

Partitur und Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.

Stimmen einzeln 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Heft II.

- Nr. 4. »In stiller Nacht.
 - 2. Abchiedslied: »Ich fahr' dahin, wenn es muss sein.
 - 3. Der todte Knabe: »Es pocht ein Knabe achtes.
 - 4. »Die Wollust in den Mayen.
 - 5. Morgenbesang: »Wach auf mein Kind, stieh' auf geschwinde.
 - 6. Schütter Tod: »Es ist ein Schütter, heisst der Tod.
 - 7. Der englische Jäger: »Es wollt' gut Jäger jagen«.

Partitur und Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.

Stimmen einzeln 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.

(Wird fortgesetzt.)

Op. 34. **Quintett** für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 5 Thlr.

Op. 25. **Studien** für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft I, II, 1 $\frac{1}{2}$ Thlr.

Op. 37. **Drei geistliche Chöre** f. Frauenstimmen ohne Begleitung.

- Nr. 1. »O bone Jezu, miserere.
 - 2. »Adoramus te Christe.
 - 3. »Regina coeli letare.

Partitur und Stimmen 23 $\frac{1}{2}$ Ngr.Chorstimmen (Sopran I/II, Alt I/II) 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 39. **Walzer** für das Pianoforte zu vier Händen 4 Thlr. 15 Ngr.

Op. 44. **Lieder und Romanzen** für Frauenchor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.

Heft I. II. Partitur und Stimmen 4 Thlr. 15 Ngr.

Stimmen einzeln 1 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. August 1867.

Nr. 35.

II. Jahrgang.

Inhalt: F. Chrysander's „Händel“ (Fortsetzung). — Recensionen [Gesangsmusik]. — Ein neuer Text zu den „Ruinen von Athen“. — Berichte aus Wien und Stuttgart. — Feuilleton [Miscellen [Normales Orgelpedal]]. Kurze Nachrichten. Zeitungschau). — Anzeiger.

F. Chrysander's „Händel“.

(G. F. Händel. Von Friedrich Chrysander. Erster Band VIII und 495 Seiten. Zweiter Band IV und 481 Seiten. Dritter Band, erste Hälfte IV und 224 Seiten. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1858, 1860, 1867.)

(Fortsetzung.)

Die schönen Tage in Cannons waren bald hernach vortüber, und Händel wandte sich wieder der italienischen Oper zu, für welche er 1720—30 eine bedeutende Anzahl seiner dramatischen Werke schrieb. Nur die zur Feier der Krönung Georg's II. verfassten vier Hymnen (mit zum Theil von ihm selbst dazu aus den Psalmen gewähltem Text) unterbrachen 1727 seine der Bühne gewidmete Thätigkeit. Man hört ihnen an, wie der im wesentlichen an *Tedeum* und *Jubilate* erinnernde Charakter seines Kirchenstiils doch durch das so lange fortgesetzte Componiren in jener Gattung an Leichtigkeit und Fluss gewonnen hatte. Erst in den Jahren 1733 und 34 nahm Händel die bis dahin seit 1720 stille stehende Pflege des Oratoriums mit *Deborah* und *Athalia* wieder auf. In beiden tritt der Contrast der durch die Nationalität oder wenigstens durch den Gegensatz von Gottesverehrung und Abgötterei geschiedenen Chöre vorzüglich hervor; wenn die Handlung im Text hie und da ergreifender gestaltet sein dürfte, wie Chrysander (II 282 sq., 314 sq.) erörtert, und dem Tondichter nicht gebüßig vorgearbeitet war, liess es doch Händel nirgends an sich fehlen, wo nur die poetische Grundlage es zuließ: um blos ein Beispiel statt vieler anzuführen, vergleiche man die Arie S. 43 in der *Athalia* (Lieferung V.). Die Beschäftigung mit der Oper ging in jener Zeit bei Händel noch einige Jahre unter ungünstigen Auspicien fort. Zwischen Alcina April 1735 und Atalanta April 1736 fällt sein Alexandersfest, worin er in der That die „Macht der Musik“ (wie das Werk auch betitelt ist) auf griechische wie christliche Empfindung in mannigfaltigster Weise bethätigt; ähnlich geschah das in der 1739 erschienenen *Cäcilienode*: in beiden entfaltet Händel erst die plastische Darstellung des Gefühlslebens der antiken Welt, dann die Verklärung des Christentums durch die

Kunst und gewährt uns auf seinem Gebiet durch universelle Intuition die Vereinigung und Versöhnung beider Welten. Freilich steht das Alexandersfest in den Augen des schon cultivirten Musikgelehrten erst „auf der Grenzscheide der alten und neuen Wirksamkeit“ Händel's, und die vom Verfasser bis jetzt berührten Werke verrathen also den noch unfertigen Kunstjünger, „mit Israel“ beginnt endlich „seine Meisterschaft! An beide *Cäcilienoden* reiht sich 1737 die Trauerhymne auf den Tod der Königin *Caroline*, auch wie jene unglaublich rasch vollendet, gewiss das höchste Muster eines Requiems, welches sich aus tiefem Schmerz zum Preis der Hingegangenen und weiter zu christlicher Hoffnung und Ergebung aufschwingt.

Wir stehen am dritten Theil, dessen erste Hälfte einstweilen hier besprochen werden soll. Chrysander zeigt im Eingang, wie nachhaltig Händel's Musik auf die englische Nation wirkte, und weist nach, dass die beiden gefeiertsten Volkslieder der Engländer *ruler Britannia* und *god save the King* zwar nicht sein Werk, aber doch das der von seinem Geist ergriffenen Zeitgenossen *Arne* und *Carey* sind.

Für den Dichter des 1738 entstandenen *Saul* hielt Chrysander früher *Ch. Jennens*, aber eine Stelle im ersten Act erinnert zu deutlich an die kleinere *Cäcilienode*, welche *Newburg Hamilton* 1739 für Händel bearbeitete, als dass man noch daran zweifeln könnte, ob ihm die Autorschaft des Oratoriums zukomme.

Es beginnt mit einer Heptade von Chorliedern zu *Jehova's* und *David's* Preis; eine gleiche Anzahl von Klagesängern gegen Ende ist der Trauer über *Saul's* und *Jonathan's* Tod gewidmet. Nachdem die aus vier Theilen bestehende Ouvertüre uns in die eigenthümliche Stimmung gebracht hat, welche dem an leidenschaftlichen und gewaltigen Zügen rauher Grosse reichen Werke gemäss ist, dienen die ersten stark instrumentirten Chöre als treffliche Exposition. Wesentlich vom erhabenen Ton dieser unterscheidet sich die Begrüssung *Saul's* und *David's*, heiter, einfach, durchaus populär steigert sie sich von der instrumentalen mit Glockenspiel ausgestatteten Einleitung

zu den frischen Acclamationen der Jungfrauen und von diesen zum vollen Gesang des ganzen Volks. Die Auszeichnung, welche hier David erfährt, ist von schlimmster Wirkung auf den König: vergebens wird David von Saul's Tochter Michal aufgefordert, den heftig Erregten durch einen Gesang, wie er früher oft wohlthätig auf das Gemüth des Vaters gewirkt habe, zu beruhigen. Dabei beug der Verfasser einen höchst auffallenden Verstoß gegen seine eigene Anlage des Dramas, indem soeben erst Saul die Bekanntschaft des jungen Helden gemacht und ihm seine Tochter Merab verlobt hat (vgl. Lieferung XIII, S. 39 mit 87). Sonst wäre diese Situation wohl erdacht, um die Charaktere in scharfen Umrissen zu zeichnen, die stolze Merab, welche David mit Verachtung von sich weist, die zarte liebevolle Michal, den edlen Jonathan, den anspruchslosen David und den von rasender Eifersucht ergriffenen Saul; ob aber diese alle in einem Quintett, wie Chrysaender wünscht, mit Bewahrung ihres individuellen Wesens zusammengefasst werden konnten, etwa wie in ähnlicher Weise Kadmus, Athamas, Ino und Semele in dem bekannten Quartett, bezweifeln wir, da sich kaum ein Mittelpunkt hier denken lässt, um den sich jene fünf Personen hätten bewegen müssen. Man darf damit zufrieden sein, dass sie einzeln sich unverkennbar äussern, insbesondere gilt dies von der Arie der Merab *capricious man* (S. 98). Mit der Ansicht Chrysaender's, diese sei wegzulassen, weil der Eindruck, den Saul's grausamer Befehl auf Jonathan macht, erst nach ihr sich kundgebe, auch das Schweigen der Michal, welche David geneigt ist, nicht erklärend sei, wenn Merab rede, können wir uns nicht befremden; solche kleine Unwahrscheinlichkeiten bedingten nicht, einen so köstlichen Edelstein herauszubringen; in gewisser Hinsicht darf man sogar es gut heissen, wenn Jonathan nur allmählig erstarkt zum Widerspruch gegen den Vater, und vorher die rascher urtheilende Schwester Saul's Wankelmuth tadelt, Michal dafür gar keine Worte findet. Auf Jonathan's Arie folgt die schwungvolle Fuge *preserve him for the glory etc.* (109), sein wahrer Gesang, keine künstliche Geduldsprobe für Kenner, worin sich die Stimmen gleichsam wetteifernd zu überbieten suchen, und um den energischen Gang des Rhythmus noch mehr zu heben, die Begleitung nirgends obligat ist.

Mit dem zweiten Theil beginnt wieder der Chor, um wie Gottes Heerschaaren das Laster des Neids und eifersüchtiger Missgunst zu verdamnen, strotzt der starken Worte erinnert nichts an den Ton menschlicher Leidenschaft, anders als im Herkules, wo die Eifersucht verwünscht wird (Lieferung IV, 127). »Wie schmerzvoll erregt, beängstigt und mitbetroffen ertönt es dort auf griechischem Grund und Boden, wo selbst die Götter menschlich fühlten! Der Abstand der beiden Chöre ist so gross, wie der der hebräischen und der griechischen Welt: in dem hebräischen Chor waltet Mitleiden, in dem griechischen Mitleidenschaft.« Hier weist Chrysaender auch auf die eigenthümliche Form der Composition hin, dass mit Ausnahme

von wenigen Takten beständig derselbe Bass zu Grunde liegt, »auf welchem sich der kunstvolle Gesang in so grosser Freiheit aufbaut, dass die einzelnen Stimmen wie grosse geistige in freier Selbstbestimmung ihre Bahn wandelnde Gesamtpersonlichkeiten erscheinen.« Von dieser Form, die uns eine viel mannichfaltigere und imposantere Wirkung zulassen scheint als der fugirte *cantus firmus*, sei es gestattet hier noch andere Beispiele zu citiren, die wohl nirgends ihres gleichen haben: im Alexandersfest (Lieferung XII) 71, 94, Samson (Lieferung X) 188, Judas Maccabäus (Lief. XXII) 124 und Belsazar (Lief. XIX) 58. Dem eben besprochenen Chor im Eingang des Theils entspricht der Schluss desselben, wo der Chor, nachdem Saul so weit in seiner wilden Leidenschaft gegangen ist, dass er nach dem eignen Sohn den Wurfspiess schleuderte, in die Worte ausbricht: *Oh fatal consequence of rage*, und darum auch mit stärkerm Mitgefühl im frischen Eindruck der That jene Aeusserung des Zorns beklagt. Wo das erste Thema wiederholt wird, hat Händel mit achtonster Wirkung das rasche Accompanement des zweiten noch in den ersten Takten fortgesetzt (180, Takt 5—7). In der Mitte zwischen beiden Chören im Ein- und Ausgang des Act's liegt die Bethuerung Jonathan's, dass er seinem geliebten Freund kein Haar krümmen werde, dann die Aeusserung David's, der nicht bedauert, von Jonathan zu vernehmen, dass Merab, das stolze Weib, eines Andern Gattin werden soll, aber Gelegenheit nimmt, seine Neigung für Michal zu erklären; Saul's scheinbare Begütigung und Versöhnung mit dem jungen Helden, der ihm sogar jetzt Michal verlobt, doch mit dem Hintergedanken, er möge als Heerführer im Krieg mit den Philatern fallen; dann eine Scene der beiden Liebenden, an deren Gesang der Chor sich anschliesst; ihr Glück soll bald durch neue Anzeichen von Saul's Falschheit gestört werden, Michal rath zu schleuniger Flucht, aber David fürchtet nichts in ihren Armen. Da erhebt sie sich ebenfalls zu kühnem Muth; ihre Schwester dagegen wird mild und weichgestimmt bei der Gefahr, die dem Gemahl der Michal droht; der grausame Vater hat sich alle Glieder seines Hauses entfremdet. Hier ist wirklich nichts zu entbehren: nähme man die Arie David's mit vorübergehendem Recitativ weg (S. 28 *such haughty beauties*), was Chrysaender verlangt S. 56, so wäre seine Liebe zur Königstochter, wo er sich zum erstenmal ihr ausspricht (vgl. S. 144), noch ganz unmotivirt; lässt man sie stehen, dann darf auch die vorauszehende Arie des Jonathan nicht fehlen, um die es ohnehin sehr schade wäre; es giebt vielleicht kein herrlicheres Bild heldenmüthiger Freundschaft. Einzig in ihrer Art sind auch beide Duette von David und Michal, besonders das höchst dramatische zweite (S. 158). Die Arie David's, welche auf die glückverheissenden Worte Saul's folgt, kann nur, wenn die andere vorausging, zugleich als Heldengesang und Liebeslied empfunden werden.

Der Anfang des dritten Act's zeigt uns Saul bei der Hexe zu Endor, um sein Schicksal zu erfragen; die Zauberin

ruft den Samuel auf des verzweifelnden Königs Wunsch aus der Unterwelt; aber das letzte Wort, welches dieser vom Grabe her mit Saul redet, verkündet ihm nur seinen unabwendbaren Untergang. Auf die wunderbar dämonische Scene folgt die Symphonie als Andeutung der Niederlage. Bald darnach ertönen der Israeliten und David's Trauerlieder. Die ersten geben zunächst auf die äussern Bezüge mit grossen einfachen Strichen ein, dann erhält die Klage, wo David mehr der Wehmuth über den Verlust des Freundes und den Fall des Königs sich hingiebt, einen tiefer gemüthlichen Charakter. Wie hier der Chor in den Einzelgesang einfällt, erst in kurzen Sätzen, dann in fortgesetzten Lauten bis zu Ende, das ist der wahrste Wiederhall der Natur. Den Gesängen geht der berühmte Trauermarsch voran, »der überall ertönt, so weit die englische Sprache reicht, wo ein Britte mit Musik zu Grabe geleitet wird, während das Publicum in dem Vaterland Händel's kaum irgendwo davon Notiz hat, geschweige denn davon Gebrauch macht. Der Schlusschor, unübertroffen an Kraft der Zeichnung und Uebersichtlichkeit des Baues, an Massenbewältigung durch die einfachsten Mittel und grossartiger Dramatik, zerfällt in zwei grosse Hälften, von denen die erste und grössere die Befreiung Israel's von mächtigen Feinden, die andere die Freude des Volks über das neugegründete Reich ausdrückt. Ueberall hierbei hebt sich die glanzvolle Gestalt David's als der leuchtende Mittelpunkt hoch empor, und Heldenfeier ist niemals begeisterter und in voller Unbefangtheit prachtvoller dargestellt als hier.« Dieser »hohe Schlusschor steht da, wie das in die Wolken gestielte rosige Morgenroth, welches alle Herrlichkeit des anbrechenden Tages in süsser Vorempfindung kosten lässt.»

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Gesangsmusik.

Johannes Brahms, 12 Lieder und Romanzen für Frauenchor Op. 44, a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

St. Dass der Männergesang und sein Cultus die natürliche Entfaltung des gemischten Chorgesanges beeinträchtigt, wird wohl von Allen, die in der Sache praktische Erfahrung haben, nicht bezweifelt.

Weiters der grössere Theil der Sänger freilich, die eine Freude daran finden, bei Bier und Cigarren das Vaterland, die Liebe und den Wein zu besingen, würden an der Pflege des gemischten Chorgesanges niemals Geschmack gefunden haben, wenn es auch keinen Männergesang gäbe, allein auch von der bedeutenden Anzahl derer, welche für beide Gebiete durch natürliche Begabung befähigt sind, arbeiten sich weit seltener einige durch das Männergesangswesen zum wirklichen Chorgesang hindurch, als dass sie abgeschreckt von dem Ernste der Studien und dem Mangel an gemüthlichem Treiben sich zu dem Männergesang hinüber locken lassen. Beiden Herren wird noch seltener gedient. Bis jetzt ist in dieser Bewegung keine Ebbe eingetreten. Zwar wurde ein grosser Theil der Vater-

landslieder im vorigen Jahr ziellos — denn man besingt ja am meisten das, was man nicht hat, und die realen nationalen Errungenschaften gleichen herzlich wenig dem münnergesanglichen Traumbild mit seinen Fahnen und seinem Festwesen: dagegen haben einige unserer talentvollsten Componisten den Männergesang für höhere künstlerische Zwecke sich dienstbar gemacht, und indem sie für ihn grössere Aufgaben erfanden, befestigten sie ihn in seiner Isolirung vom allgemeinen Chorgesang; es hat in den letzten Jahren nichts mehr dem Blüten des Männergesanges geüht, als das Erscheinen neuer bedeutender Werke, an deren Spitze sich der Fritjof von Max Bruch behauptet, Werke, welche dramatischen Inhalt mit brillanter Verwerthung des Klangs der Männerstimmen und mit voller Beherrschung der Orchestertechnik verbinden. Man jauchzt diesen glänzenden Schöpfungen zu, und die Sänger, die sich nun auch an der Spitze einer künstlerischen Bewegung fühlen, vernachlässigen ferner den gemischten Chorgesang, dessen Wirkungen geistiger Natur sind, und welcher ihnen grössere Arbeit zumutet. So sind die Versammlungen der gemischten Chorvereine zu Zeiten entvölkert als die bescheidensten Ansprüche wünschenswerth machen, und es ist natürlich, dass die singende Damenwelt sich nach einer Gesangsliteratur umsieht, welche sie unabhängig von dem unpünktlichen und treulosen Herrengesichte macht.

Ob der einstige Chormeister der Wiener Singacademie von diesen Erfahrungen berührt war, als er sich der Composition von Frauenchören zuwandte, oder ob ihn vorzüglich ein Innerer Sinn dazu trieb, wir wissen es nicht. Jedenfalls hat Brahms, der verhältnissmässig wenig für Gesang schrieb, auf diesem Gebiet den kleinen engumhengen Ziergarten mehrstimmigen Frauengesanges mit Vorliebe gepflegt. Wer wollte an der Berechtigung hierzu zweifeln? Gerade der glänzenden Phrase gegenüber, die beim Männergesang verlockend wirkt, reizt es den sinnigen Künstler in der entgegengesetzten Richtung der Kunst seine Tonbilder für das Haus zu zeichnen, liebliche Gesänge von mehr getütem Gehalt als sinnlich prächtiger Wirkung in knapper Form für einen Freundeskreis zu dichten. Diese Freude am engumgränzten Tonstück, ähnlich dem Behagen an dem traulichen gothischen Erkerstübchen mit seinen Marienbildern auf schmalen Gesims mit epheumkranken Verzierungen, steht bei Brahms wohl im natürlichen Gegensatz zu den reich entwickelten, kühn gebauten Formen seiner Kammermusik, es sind die Blumen, die auf der Wanderung zur Gebirgshöhe gepflückt werden, sie duften wie die Natur, der sie entkeimen. Unsere grossen Tonmeister haben in derselben Weise gearbeitet und geerntet, und sicher verdanken wir viele der schönsten Blüten deutscher Gesanglyrik der Eigenschaft des streng arbeitenden Geistes, dass ihm über dem Bilden an grossen Werken die kleine Blumenwelt wie von selbst in die Hände wächst.

Brahms hat durch den Ernst und die Continuität seines Schaffens auf dem Gebiet der Kammermusik, durch das Eigenartige seiner Werke einigen Anspruch darauf, auf dem Gebiet des Gesanges in kleineren Formen sich dichtend zu ergeben. Wir erwarten aber von ihnen, dass sie Blüten schöner Art erhalten, wir hoffen von Brahms, dass diese Thätigkeit nicht nur ein poetisches Erholen für ihn sei, sondern eine Förderung und wahrhafte Bereicherung der Kunst hervorbringe. Sehen wir die Sachen näher an, so erfüllt sich diese Hoffnung nicht vollständig, wir finden des Interessanten und Bedeutenden viel, daneben aber so manches Befremdliche, dass uns der Gedanke beschleicht, es möchte sich hier eine Schwäche seines Talents oder seiner Bildung bergen, mindestens findet sich die Eigenart nicht immer von den Grazien begleitet, zuweilen im Widerspruch mit dem Wesen ächten Gesanges.

Bel Op. 44 »Zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor«

muss man, die Dichtungen anlangend, der Lizenz des Componisten ein ganz dickes Zugeständnis machen, will man ihnen die Behandlung für Frauenchor zugestehen, Material und Gedankeninhalt stehen hierbei oft nur im allerlosesten Zusammenhang.

Das Volklied (und an dasselbe scheint sich auch Brahms als Tonbildner möglichst anzuschliessen) hat uns allerdings gewöhnt, einen poetischen Inhalt, der nur einer Person angehört und von ihr suszusprechen ist, von mehreren vorgetragen zu hören, indem wir diesen Inhalt als ein gemeinsames Besitzthum des Volka betrachten, das sich vereert und als Mitgetheiltes und Wohlbekanntes da, wo es Widerhall im Gemüth findet, auch zum gemeinsamen Aussprechen berechtigt. In grösserm Recht befindet sich die Fassung der Mehrstimmigkeit, sobald der Inhalt ein erzählter, balladenartiger ist, eine Aiten geläufige Geschichte in sich schliesst. Hier kann sich der Chor als Träger des kleinen Epos, also der Ballade etc. geriren. Doch in jedem Fall wird der feine Takt des Componisten entscheiden müssen, wo die Berechtigung zur Chorbearbeitung subsührt. Was würde man z. B. sagen, wollte Jemand Goethe's Erkönig *«Wer reitet so spät durch Nacht und Winds für Chor und Orchester componiren?»* und doch wäre die Berechtigung hierzu eben so gross, als noch motivirter, als wenn Brahms unter der Firma *«Lied für Frauenchor»* folgende Worte mehrstimmig componirt (Nr. 1 von Op. 44):

«Der Holdseligen sonder Wank
Sieg ich frühlichen Minnesang,
Dein die Reine, die ich meine,
Winkt mir lieblichen Habedank.
Ich bin inestiglich liebewund,
Gar zu inestiglich kusst ihr Mund,
Lacht so grusslich, lockt so kusslich,
Dass mir's bebt in des Herzogs Grund etc.

Uns gefällt das süssliche Gedicht nicht sonderlich, doch das ist Geschmackssache. Für die Behandlung desselben für Frauenchor giebt es aber doch keinen andern Grund als *«car tel est notre plaisir»*. Etwas besser stellen sich die andern Dichtungen zur gewählten Form, obchon such Nr. 4 *«Wozu ist mein langes Haar mir dann — sodann V. 3 «mein Füsschen, meine weisse Hand — meine Gedanken, als zu denken mein Liebster stimmmer deine — sich für einen Frauenchor etwas fremdartig ausnimmt. Auch die Lieder aus Heft II aus dem Jungbrunnen enthalten Aeusserungen eines ganz vereinsamten Gemüthes, welche nur in Nr. 4 einen erzählenden Abschluss erhalten; ebenso höchst persönlich ist Nr. 5 *«Die Braut, «Eine blaue Schürze hast du mir gegeben, Mutter», ein Gedicht, das vom ersten bis zum letzten Wort eine Anrede der Tochter an die Mutter enthält.**

Aber die Musik? ist sie nicht von achtester Schönheit und entscheidend voll auf ihren Verfasser in der Wahl der Stoffe?

Brahms wird nie trivial schreiben, er giebt eigenen der Dichtung engangeschlossenen musikalischen Inhalt, seine Melodie, charakteristisch gebildet, wächst aus Motiven empor, und er hat hierbei sehr gute Einfälle. Aber der Eigenthümlichkeit mangelt es zuweilen an Schönheit, sie kann, um eigenartig zu bleiben, der Stimme widerbarig werden, und statt die Lichtseiten der Organe herauszukehren, enthält sie deren Schattenseiten in bedenkllicher Weise, sie stellt an sie instrumentale Zumuthungen, die auch gelöst nicht schön erscheinen; seine Kürze und zutreffende Schärfe des Ausdrucks schlägt nicht selten in herbes, allzu knappes Wesen um. Nun die Frauenchöre! Herrliches Blühen von Melodie, reiche Entfaltung in quielendem Gesang, hohen Aufschwung und mildes Herunterensenken der Stimmen wie die Linien sanftgeschwungener Hügel und amuthiger Thäler, das denkt man sich bei diesem Wort, man hofft auf breites Anschwellen und leises Aushauchen im reichen Gang des Tonspiels, Fliehen und holdes

Begegnen der Stimmen, amuthiges Hervortreten bald der einen, bald der andern im Wechsel mit dem Gang ruhiger Harmonie, und endlich auch Ausönen der Seele auf den Flügeln des Gesangs auch über das Wort hinaus. Auf dies Alles hat Brahms, wie es scheint, freiwillig zum grossen Theil verzichtet, er wollte einfach vierstimmig gesetzte Lieder schreiben, keine wirklichen Frauenchöre, und dafür hat er die Schwierigkeit eingetauscht, die aus der kaum zu bewältigenden Verwöhnung zwischen Form und Inhalt entsteht.

Ein schönes Lied wird immer eine gewisse Breite der Stimmbewegung von oben nach unten beanspruchen, selten begnügt es sich mit wenigen Tönen, sondern es bedient sich des bequemen Umfangs einer Stimme. Daher fällt der vierstimmige Satz in natürlicher Weite der Verbindung von Frauen- und Männerstimmen zu. Grosse Beschränkung legt schon das Männerquartett auf, und doch ist diesen Stimmen in enger Lage nicht nur der höchste Volkstung eigen, sondern sie verweilen auch an ihren Grenzen ohne Schädigung des Klangs mit grosser Leichtigkeit, das Fundament zumal kann man ziemlich tief anlegen und dort verharrern lassen.

Dagegen sind die Frauenstimmen weit mehr auf melodische Bewegung angelegt als zum Ruhem in engen Raum, namentlich auf den äussern Enden ermüden sie leicht, und der Tiefe des Altes fehlt es am Charakter einer wirklichen Basis (ähnlich wie bei einem Violinquartett). Fortgesetzte homophone Bewegung wird daher mit grösster Vorsicht zu führen sein, wenn sie nicht monoton und für die Mitwirkenden unbequem werden soll.

Brahms hat diese Unzulänglichkeiten nicht gemeldet. Sehen wir Nr. 1 — nach der oben erwähnten Dichtung — an, es ist so kurz, dass wir es ganz hierher setzen:

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of three systems of staves. The top system has four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The second system continues the vocal and piano parts. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Möge der Leser über den Liebreiz des amuthigen Liedes entscheiden, so wie über die gewagte Stelle Takt 9 und 10, wo die Melodie, an und für sich unsangbar, nur durch die Harmonie

ermöglicht und motivirt erscheint Nun

zur Lage der begleitenden Stimmen: Freilich müssen die Alte bis zum tiefsten Grund herniederfahren, wenn die Figur des Soprans, die sich bis *gis* aufschwimmt, nicht zur Unmöglichkeit werden soll, und eben weil der Sopran in natürlichen Umfang sich angenehm erhebt, hat es der Alt um so schlimmer. Dies ist nur ein gewolltes Quartett.

Von anderer Art, ein höchst glücklicher Wurf ist dagegen Nr. 2 Eichendorff's *«Von allen Bergen nieder»*. Die Stimmen treten paarweise mit leichten Imitationen auseinander. Interessant werden die Alte in Octaven zu einer Figur, die an den Hörnerklang erinnert, verwendet, alles drängt frisch voran. Der dritte Vers bringt neuen zarteren Inhalt, wobei sich die Vier-

stimmigkeit auf die dem Frauenchor so angemessene Dreistimmigkeit reducirt, während gegen den Schluss zu den Worten »Leis rauscht die Nacht!« die Soprane im Duett von den Alten [in der Quinte] höchst anmuthig imitirt werden und zwar, indem dies den natürlichen Fluss des Ganzen vortrefflich steigert. Dies Stück ist eine schöne und für die Sänger dankbare Composition.

Von Nr. 3, einer Barcarole nach dem bekannten »Fidelio«, können wir leider nicht sagen, dass sie (italienisch oder deutsch) uns irgendwie bedeutend erscheint.

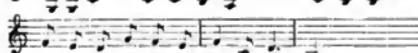
Nr. 4 »Fragens« slavisch $\frac{3}{4}$ -Takt »sehr lebhaft und rasch, in allseitiger Arbeitbewegung gehalten, regt allerlei Fragen an. Gewiss ist die Melodie, von einem wilden böhmischen Mädchen gesungen, charakteristisch:



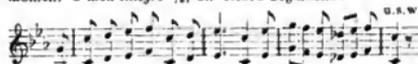
und scheint den Componisten gereizt zu haben. Aber wie nimmt sich's im vierstimmigen »Frauenchor« aus, wobei der Alt z. B. folgende Weise auszuführen bekommt:



und weiter:



während darüber Alt I dem I. Sopran im Canon (in der Sexte) um einen halben Takt voraneilt? Es ist interessant gemacht, und das gehorsame Clavier führt es deutlich aus, auch der füsige Damenchor wird sich einüben lassen; doch indem das Ganze ohne Anhalt vorwärts stürmt und zu Ende kommt »noch eh' Du's gedachte«, erscheint es doch als ein seltsames, dem Chorgesang aufgezwungenes Wesen. Auch Nr. 5, die Composition »der Müllerin« von Chamisso, will uns nicht recht anmuthen. C-moll Allegro $\frac{3}{4}$, *all octava* beginnend:



Ist die Stimmung des kurzen Stücks der Natur allerdings getreu; die Müllerin, welche, in ihrer Liebe betrogen, die sturmgejagten Flügel der Mühle sieht, mag heftig weinend so empfinden, und ihre scharf ausbrechenden Klagen werden sich vollständig zunächst in derartige rhapsodische Tonbilder verwandeln können; aber für einen »Frauenchor«, wobei sich in der Wiederholung des vierzeiligen Liedes die zweite Zeile z. B. so ausnimmt:



scheint uns das Stück zu knapp und hastig, um Befriedigung zu gewähren. Weit glücklicher ist Nr. 6 »Die Nonne« von Uhland, ein dem edelsten deutschen Volksgesang nachempfun-

denes und kunstwürdiges Tonbild, das in seiner getragenen Bewegung zugleich eine sinnlich schöne Wirkung nicht verfehlen wird.

Das zweite Heft bringt zunächst vier Lieder aus dem Jungbrunnen. Nr. 1 »Nun steh'n die Rosen in Blüthe«, C-dur $\frac{3}{4}$, Allegro, durchweg homophon gehalten, gleicht in gesanglicher Eigenthümlichkeit dem früheren Nr. 1. Charakteristisch beginnt dagegen Nr. 2, A-moll Andantino, »Die Berge sind spitz und die Berge sind kalt«:



doch giebt das ununterbrochene Festhalten des Motivs bis zum Schluss dem 17taktigen Ganzen etwas Starres und Eigensinniges. Das nächste »Am Wildbach die Weiden« mit seiner eigenthümlichen Bewegung der Altstimmen — gleich dem Herabhängen der Weiden — bringen wir im Wesentlichen dem Leser ganz; es ist dreistimmig und giebt in wenig Tönen ein stimmvolles anziehendes Bild:



Hieran schließt sich »Und gehst du über den Kirchhof«, $\frac{3}{4}$ E-moll Andante, zweite Hälfte E-dur, eine Composition, die durch ihre Einfachheit und poetische Schönheit als ein Cabinetstück »auf der Höhe der Erfindung« gern bezeichnet werden mag. Nr. 5 »Die Braut von der Insel Rügen« von Wih. Müller, Andante espressivo $\frac{3}{4}$ D-moll (nur 14 Takte lang) an und für sich von schwermüthigem fesselndem Charakter, wird schliesslich — so fürchten wir — doch etwas monoton wirken, da alle vier Verse gleich behandelt sind und in den Schalten gar kein Lichtstrahl fällt (denn die zwei heftigen Schläge, die uns überhaupt am wenigsten dabei gefallen, mögen wir nicht für Lichtpunkte halten), doch sind namentlich die letzten 5 Takte von einem so eigenthümlichen und ergreifenden Wesen, dass man sich trotz des nächtlichen Dunkeis wohl darin verlieben könnte. In Nr. 6, der oft componirten »Märznacht« von Uhland, »Horch, wie brauset der Sturm« hat Brahms ein kleines Meisterstück der Compositionstechnik geschaffen, so prächtig gelungen wie nur möglich. Die erste »Sturmhölle« besteht aus einem Canon, zunächst Sopran I und Alt I, dem nach 3 Takten im Einklang Sopran II und Alt II folgen; jeder Theil ist aber zugleich wieder ein Canon, in dem Alt I dem Sopran I nach einem halben Takt in der untern Quinte folgt. Aus derselben Construction mit einem neuen Thema in B-dur besteht die zweite Hälfte des Stücks »Scharig süßes Gefühl — lieblicher Frühlung, du nahest. Dieser Kunst gegenüber kann sich die Kritik nur mit höchster Anerkennung verhalten, um so mehr, da das Ganze zugleich ein wirkliches den Text erfüllendes Chorstück ist. Man kann sich das Gedicht ebenso stimmvoll und durch andere Mittel vielleicht wirksamer componirt denken, jedenfalls aber ist die Brahms'sche Fassung ganz apart und meisterhaft.

So mischt sich in dem Op 44 Vollendetes mit weniger Gelungenem, und wenn wir im Interesse der Kunst glauben, dies letztere hervorheben zu müssen, so zweifeln wir doch nicht,

das die guten Seiten der kleinen Tonstücke unter der singenden Damenwelt ihnen viele Freunde gewinnen werden.

Für Brahms aber wünschen wir, dass er auch auf dem Gebiet des Chorgesangs seine Kräfte concentriren und mit einem Werk hervortreten möchte, das durch Grösse und Kühnheit der Formen, durch klare feste Zeichnung, sich weitaufschwingenden Gesang und Bewahrung der edlen Schönheitslinie, verbunden mit der Eigenthümlichkeit, an der es der Componist nie wird fehlen lassen, ihm auch auf diesem Gebiet einen Platz unter den ersten nach den höchsten Zielen ringenden Ton-dichtern sicherte. Er hat die Kraft und Kunst dazu, falls er hier, wie anderswo sein eigenes Wesen meistern, oder (man verzeihe den Vergleich), wie Raphael sich aus der Form des Pergino befreie, so auch sich zu einem grossen freien Gesangsstil hindurcharbeiten wollte. Was wir bis jetzt von ihm an mehrstimmigen Gesangswerken besitzen, das trägt den Stempel der Liebhaberei; sei es für Fremdnationales oder pikante Constructionen, oder für historische Studien, die sich mit Vorliebe in Alterthümliches, allddeutsch Anklingendes versenkt; zu den ersten gehören sein *Ave maria* für Frauenchor, seine drei Soloparallele Op. 31, das künstlich stilianitische *O bone Jesu* für Frauenstimmen; silddeutsch anklingend sein seine Marienlieder für gemischten Chor und das geistliche Lied von Flemming *«Lass dich nur nichts nicht dauern»*, jedenfalls ein hereditäres Zeugnis seiner Begabung auf dem Gebiet des ernstesten und tiefingstigen Chorgesangs — sowie das Gegenstück *«Nun lasst uns den Leib begraben»* so sacht, aber knorrig mittelalterlich gedacht und gemacht, dass wir uns in einen Todtentanz aus Holbein's Zeit versetzt glauben. Doch es ist Zeit, und die Zahl Op. 44 mahnt, dass sich die schönen Studien zu einem grossen Ganzen zusammenweben. Wir würden uns herzlich freuen, sollte sich das Gerücht bewahrheiten, dass der Verfasser ein solches Werk beinahe vollendet im Pulve liegen habe.

Ein neuer Text zu den „Ruinen von Athen“.

F. F. *«Griechenlands Kampf und Erlösung»* ist der Titel einer neuen Dichtung zum Concertgebrauch bei Aufführung von Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen. Der Dichter, Dr. J. P. Heije, ist Niederländer und hat, erfüllt von Verehrung vor der Beethoven'schen Tonschöpfung, sowie angerregt durch die neuesten Befreiungskämpfe auf den griechischen Inseln, seine Aufgabe mit Begeisterung erfasst. Die deutsche, im Ganzen sehr gelungene Uebersetzung ist von Frau Henriette Heinzeberg. Ueber die Principien, welche den Verfasser bei der Arbeit geleitet, giebt derselbe in dem Vorwort selbst Rechenschaft. Die Musik zu dem Kotzebue'schen Festspiel, welches zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth aufgeführt wurde, hat Beethoven bekanntlich im Jahr 1812 componirt. Wenn der Verfasser der neuen Dichtung Kotzebue der Grausamkeit beschuldigt, dass er das damals noch von den Türken unterjochte Athen mit seinen entweihten Ruinen als Gegensatz zu dem Glanz des ungarischen Königsitzes wählte, so müssen wir ihm, uns in die damalige Zeit versetzend, freilich beistimmen. Jedenfalls aber ist der Gedanke, der aus Athen vertriebenen Minoren (welche für den aus Neid von ihr nicht verhin-derten Tod des Sokrates büsst!) in dem neuen Pesther Kunstmotel ein Asyl zu gewähren, ein ebenso frivoler als lippischer, und muss daher jedes einigermassen verständige Auskunfts-mittel, durch welches er verdrängt und ersetzt wird, von uns willkommen geheissen werden. Das von Robert Heller im Auftrag der philharmonischen Concerte zu Hamburg 1859 verfasste Gedicht wird auch von unserm Verfasser in gebührender Weise gewürdigt. Wenn Heller so falsch-verstehender Pictur vor Beethoven's Musik die oft geradezu bildsinnigen, fast immer aber

sehr holperigen Kotzebue'schen Verse in allen Gesangsnummern bis auf geringe Ausnahmen unverändert stehen liess, so musste er freilich fühlen, dass das Pesther Theater mit Mel-pomene's und Thalia's Siegeswagen, dass die Aufzüge lebender Bilder aus Lessing'schen, Schiller'schen und Goethe'schen Dramen (vielleicht auch aus Kotzebue'schen Lustspielen) in seiner Bearbeitung keine Stelle finden durften. Ebenso lässt er anstatt der im bengalischen Feuer erscheinenden Büste des Kaiser Franz, vor der die Ungarn-Treue bis in den Tod schwören, uns der phantastischen Inauguration der neuen Hellas beiwohnen, und statt des Bildes des ungarischen Königs erblicken wir zum Schluss das Symbol der Freiheit, im Geiste vor uns auf den Sockel gehoben. Heller feierte in den Schlusschören nicht die Befreiung des Volks, sondern der griechischen Kunst. Dieses nun ist es besonders, was ihm Dr. Heije zum Vorwurf macht, ob mit Recht oder Unrecht, lassen wir dahingestellt. Jedenfalls passt sich die vorliegende Dichtung vortrefflich der Beethoven'schen Musik an. Jedes Musikstück wird genügend vorbereitet, ohne dass das vorbereitende Wort sich zur Hauptsache macht. Die Verse sind (wir können nur nach der Uebersetzung urtheilen; fliessend und wohlklingend, der Ausdruck überall warm und lebendig. Die Apostrophirung, welche sich Athene des Vermaassens wegen hat gefallen lassen müssen, indem sie zuweilen als Athen' angerufen wird, kann vielleicht missverstanden werden, indem der Hörer anstatt der Schutzgöthe die Stadt gemeint glaubt. Es war selbstverständlich, dass der Text der Gesangstücke mannigfache Umgestaltungen erfahren musste, wenn die Idee des Verfassers zum Ausdruck kommen sollte. Auch in dichterischer Hinsicht konnte dieses dem Ganzen nur zum Vortheil gereichen. Aber auch das, was Aenderungen nicht durch die neu hineingetragene Idee geboten waren, ist der Verfasser bemüht gewesen, die holperigen Kotzebue'schen Verse zu ebnen und die Plattitüden des Ausdrucks zu mildern. Der Dichter ist dabei jedoch mit feinem Takt verfahren und hat nie aus dem Auge verloren, dass diese Aenderungen sich in bescheidenen Grenzen halten müssten, um kein Neues und Fremdes der Beethoven'schen Musik zu oktroyiren, welche in so prägnanter Weise den seichten Inhalt der Kotzebue'schen Verse zum gesteigerten Ausdruck bringt. Ein Bedenken jedoch können wir nicht verhehlen. Der Verfasser nennt seine Dichtung: *«Griechenlands Kampf und Erlösung»*. Nun führen uns die ersten Musikstücke (Duett, Derwischchor, Janischarenmarsch) zwar in die Mitte der Unterdrückten und Unterdrücker, der Marsch, die darauffolgenden Recitative und Chöre malen uns die Jubel- und Dankgefühle des befreiten Volks. Des Kampfes selbst aber, der doch den Höhepunkt des Ganzen bilden müsste, wird nur in den überleitenden Versen der Dichtung Erwähnung gethan, weil kein Musikstück vorhanden war, welches ihm entsprach. Auch dürften die leicht beschwingten ungarischen Rhythmen im Schlusschor sich als Jubelgesang der Griechen etwas verwunderlich ausnehmen. Möglich indeed, dass diese Uebelstände bei einer Aufführung weniger hervortreten, da man die Beethoven'sche Musik immer als das Gegebene und bereits Bekannte ansehen und dem Verfasser jedenfalls dankbar sein wird, dass er sie von der Kotzebue'schen Erbärmlichkeit losgelöst und es möglich gemacht hat, sie in einem dem ästhetischen Sinn zusagenden Rahmen uns vorzuführen. Möchten die deutschen Concertinstitute daher recht bald mit dieser neuen Dichtung einen Versuch wagen.

Berichte.

Wien. ✕ Die Gastspiele am Hofoperntheater nehmen noch fortan ihren zum Theil glücklichen, zum Theil unglücklichen Verlauf. Von Erfolg begleitet waren nur jene der Frau Marcovitz aus Pesth und des Herrn Adams aus Berlin, welcher Letzterer für die

biesige Bühne bereits gewonnen zu sein scheint; diesen reißt sich das Gastspiel des Fri. Barth Ehon von Hofbauer in Stuttgart an, welche Sangerin, aus Wien gebürtig und eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums, alle ihr Collegien weit überflügelte und als Margarethe (in Faust), als Selika (in der Afrikanerin) und als Leocore (in Troubadour) durch Gesang und Spiel Triumphe feierte, wie solche hier noch selter erlebt wurden. Ist diese Sangerin auch noch keine vollendete Meisterin in der Kunst des Sängens, so ist sie doch mit so reichem Talent ausgestattet, um es in kurzer Zeit zu werden, und was ihre dramatische Darstellung anbetrifft, so hat diese jetzt schon eine seitene Vuleddung erreicht. Das Publicum, welches, wenn dieser Gast sang, auch an den schönsten Sommerabenden das Theater füllte, spendete der jugendlichen Künstlerin enthusiastische Beifall und würde die Kunde, dass Frau. Ehon, welche noch durch mehrjährigen Vertrag an die Stottinger Bühne gefesselt ist, trotzdem der hiesigen Oper gewonnen sei, mit grosser Befriedigung aufnehmen. Ein Paar Desse musorow geniom, Frau Pelli-Sicora (aus Breslau) und Frau Dumol-Suvanny (aus Leipzig) versuchte sich, erstere als Evira in Hernaut, letztere als Marthe, nahmen aber ein so ausgesprochenes Flasko mit nach Hause, dass von einer Fortsetzung des Gastspiels keine Rede sein konnte. Uebrig besser als diesen beiden Anfolgerinnen erging es Frau. Marek, dem hiesigen Publicum als beliebiges Mitglied der wandel Treumann'schen Operette wohl bekannt, welche sie zusammen mit Linda und als Isabella (im Robert) auf und zog sich, Daok ihrer hübschen Anlage zur Coloratur, der Reicheit der Intonation und ihrem immerhin geschmackvollem Vortrag, ganz anständig aus der Affaire. Das Naturell dieser Sangerin neigt sich dem anspruchsloseren Genre der Oper zu, und da ihre Stimme nichts weniger als gross ist, ihre Erscheinung und ihr Wesen aber einen gewissen Anmuth nicht entbehren, dürfte sie für ein Opern-ensemble mehr als annehmbar acceptirt werden. — Der Sturm im Conservatorium hat sich wieder gelegt, das Directorium hat den Herrero Dessoff und Hallmesberger gegebener die erste versöhnenden Schritte gethan, und so wird bis auf Weiteres die Friedenspfeife geblasen. — Hofcapellmeister Herbeck, von seiner Krankheit vollständig wieder hergestellt, verbringt den Rest seines Urlaubs in Maria Schütz am Semmering. — Der Wiener Mannesgesangsverein begehrt sich über die letzten Tage Mittwoch und Donnerstag (13 und 14. August) nach Gmundno, um daselbst ein Sagerfest abzuhalten, welches, wenn der Himmel sich göttlich erweist, sich ganz reizend gestalten dürfte.

Stuttgart. — Unsere Theatersaison ging, wie gewöhnlich, in den letzten Tagen des Juni zu Ende. Ueber die Opernaufführungen der letzten Monate war nichts von Belang anzuführen, ausgenommen über die am letzten Juli stattgehabte Ausführung des Fidelio, welche Oper durch ihre musterhafte Verfassung einen ungleichlichen Eindruck hinterliess. Nach der grossen Leonoren-Ouverture wurde Capellmeister Eckert stürmisch gerufen. Eine neue Oper, die Corsenbraut von Pacini, welche noch vor Beginn der Theaterferien über die Bühne gehen sollte, wurde, wahrscheinlich zu unserm Glück, auf unbestimmte Zeit verschoben.

Die zwei letzten Kammerconcerte boten ein schönes Programm dar: das Bdur-Trio von Schubert (Pruckner, Singer und Golttermann), Gdur-Quartett von Haydn, Schumann's Quartett in F-dur, dessen Piazoforte-Quintett in Es-dur, Beethoven's Gdur-Sonate für Violine Op. 39 und dessen Fdur-Romance (Herr Singer und Pruckner), eine Suite von Bocherini für Violoncel (Hr. Golttermann), Nocturne (As-dur) von Chopin, Rhapsodie hongroise, Fis-dur Nr. 3 von Liszt, durch Frau. Ehon meisterhaft ausgeführt. Ne. Eilinger, Fri. Marschall, Hr. Schütty und Hrn. Brandes aus Carlsruhe. Das merkwürdige Werk, gestiftet von den tiefsten, religiösesten Gedanken und doch wieder allem kirchlichen, dogmatischen Wesen so fern, machte auf die zahlreich versammelte Zuhörerschaft einen grossen, eigenhümlichen Eindruck.

Feuilleton.

Miscellen.

Normales Orgelpedal.

Unter dieser Bezeichnung brachte die «Niederrheische Musik-Zeitung Nr. 81 vom 4. Aug. 1866 einen Artikel über ein normales Orgel-Pedalclavier, mit genauer Angabe aller Bestimmungen und

Maass-Verhältnisse, wie solches im Jahr 1844 von der Sectio für Kirchenmusik auf dem Congress zu Mecheln, — nach zuvor eingehenden Erkundigungen über Orgelbau und Orgelbau-Organisten aus allen Ländern, — beschlossen und genehmigt worden war. Angeregt hierdurch, hat ein der sehr strehame Orgelbauer Herr Giesecke zu Göttingen ein solches Pedalclavier ganz nach den hier gegebenen Dimensionen für seine kleine Hansorgel angefertigt und ist gern bereit, Jedem, welcher Interesse daran nimmt, dasselbe zu zeigen. Das fragliche Pedalclavier hat sich nach allem damit angestellten Proben und Untersuchungen als höchst praktisch erwiesen. Die Construction desselben ist einfach aber kräftig, und obgleich etwas kleiner als unsere gewöhnlichen Orgelpedale, bietet dennoch dies zierliche Clavier eine sehr sichere und bequeme Spielart. Der Spieler kann die tiefsten wie die höchsten Töne mit Leichtigkeit erreichen, ohne im geringsten seinen Sitz zu verändern. Es wäre sehr zu wünschen, dass man sich auch in unserm nördlichen Deutschland über ein gewisses Maass, wie über Form und Anlage der Pedalclaviere an der Orgel emigte, und zwar um so mehr, als sich nicht nur eine grosse Verschiedenheit in den Mässen und Anlagen derselben belindet, sondern als man sogar in jüngster Zeit auf die so unästhetische Form, runde (moldenartige) Pedalclaviere zu verlangen, gerathen ist. Eine Spielerei, oder besser eine Verirrung, zu welcher der verstorbene Orgelbauer Fr. Schütz in Pautzella — der schon im Uebrigem grosse Verdienste um den Orgelbau erworben — das Signal gegeben hat. Unsere Grossorgelbauer, als: Walker, Ledegast u. A., haben sich Indessen von dieser Spielerei fern gehalten. Da nun aber nichts gewöhnlicher ist, als dass die Fehler berühmter Männer am meisten nachgeahmt werden, so konnte es sich hier nicht erlauben, dass die kleinen Orgelbauer nichts Eiligeres zu thun hielten, als runde Pedalclaviere zu verfertigen, um ihre Orgeln wenigstens in dem Punkte der Schürzschrauben gleichzustellen, was allerdings leichter ist, als den Bau und die Intonation eines Schürzschrauben Orgel-Registers nachzuahmen. Das Pedal bildet das Fundament der Orgel, daher sollte das Pedalclavier beim Bau einer Orgel dieselbe Berücksichtigung und Bestimmung finden wie das Manualclavier, und nicht der Willkür eines jeden Orgelbauers überlassen bleiben. So lächerlich es sein würde, runde Manualclaviere zu bauen, eben so lächerlich ist im Grunde auch der Bau runder Pedalclaviere. Und was nachtheilig und un bequem ist es für den Spieler, wenn er an der einen Orgel ein ruodes und an der andern ein horizontales Pedalclavier findet.

Möchte doch das oben beschriebene normale Orgelpedal auch bei uns eine feste Norm für den Bau der Pedalclaviere verbriefen und man von einer durch nichts zu rechtfertigenden Verirrung wieder zurückkommen.

Göttingen, im Juli 1867. Georg Weiss,
Orgelrest der Hauptkirche zu St. Johannis.

Kurze Nachrichten.

Die neueste Nummer der nach der üblichen Pässe am 4. Aug. wieder erschienenen «Signale» bringt unter andern Nachrichten die aus Berlin, dass Pioto's neue Oper «Zilda» daselbst im Friedrich-Wilhelmstädtische Theater durchgefallen ist; am Schluss habe sich Opposition gezeigt. Forscher aus München, Fr. Lischow habe an seine Pensionirung nachgesucht; aus Prag, Carl Löwe's Oratorium «Johannes Huss» sei daselbst mit grossem Erfolg aufgeführt worden; aus Leipzig, Herr Jadassohn sei zum Director der «Euterpe», aus Coblenz, Herr Dr. Hasenclever aus Düsseldorf zum Director des Coblenzer Musikinstituts erwählt worden; aus Ham burg, J. Stockhausen behalte einstweilen die Direction der dortigen Singacademie im Verh. v. Bernoth, der erst dahin abzugeben?; aus Berlin noch, dass der bekannte Musikschreiber Dr. Otto Lindner, Redacteur der Vossischen Zeitung, daselbst am 7. August gestorben ist.

Dr. M. Hauptmann, Cantor der Thomasschule in Leipzig, wird am 12. September d. J. sein 25jähriges Jubiläum in obiger Eigenschaft feiern.

Zeltungsachen.

Das «Kirchenblatt für die reformirte Schweiz» vom 23. Juli enthält einen ausführlichen Bericht über das schweizerische in Zürich gefeierte Musikfest, der wohl von einem Geistlichen herrühren mochte. Um so mehr verwunderte uns die darin ausgesprochene Ansicht, Bach und Handel hätten erst-Ansätze zu einer wirklichen «Kirchenmusik» fertig gebracht, und M. Bruch's Musik zur Fritzhofs-Sage habe einen Fingerzeig, wie die noch von der Zukunft zu erhoffende achte Kirchenmusik zu gestalten sei (?).

ANZEIGER.

[137]

Eine Klavierschule,

die bei aller Gründlichkeit den Schüler leicht und angenehm in die Kunst einführt, vermindert die Arbeit des Lehrers und erhöht die Lust des Schülers. Dass dies bei der obern dem Titel: «Klavier-unterrichtsbüchlein» herausgegebenen Klavierschule von A. Hennes (Leipzig bei C. A. Handl) der Fall ist, beweisen mehr als 250 Ausprüche von Kunstautoritäten und Lehrern (Abdruck im Prospect), sowie vor allem die Thatsache, dass Capellmeister Carl Reinecke (Dirigent der weltberühmten Leipziger Gewandhausconcerte) seine eigenen Kinder nach dieser Schule unterrichten liess und zur Verfeinerung dieses im Interesse der klavierspielenden Jugend seine Erlaubniss erteilte. Damit jedoch Jeder selbst den praktischen Werth dieser durchaus neuen Klavierschule prüfen kann, versende die Expedition der Klavierunterrichtsbüchlein (in Wiesbaden das erste der 3 Hefte mit 50 Tonstücken nebst Prospect gegen 45 Sgr. Postnachnahme, als Probe an Jeden, der franco unter Kreuzband seine Adresse anzeigt, und gestaltet 14 Tage lang die Rücksendung gegen denselben Postvorschuss.

[138]

Neue Musikalien

in Verlag

von Fr. Kistner in Leipzig.

- Abt, Franz, Op. 225. „Ich grüsse dich“ — Gedicht von Albert Trauer, für eine Singstimme mit Flöte (oder Violine) und Pianoforte — 20
- Beethoven, L. van, 3 Quatuors originaux pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle (Oeuvres posthumes), arrangés pour Piano à 4 mains par Charles Geisler.
- Nr. 1 (Es) 1 15
- 2 (D) 1 15
- 3 (E) 1 10
- Einfonien für Pianoforte und Violine eingerichtet von Friedr. Hermann 2 25
- Corelli, A., Sonate für Violine und Bass; für Violine und Pianoforte bearbeitet von F. Otto Dessoff, bezeichnet und mit einer Cadenz versehen von Jos. Heilmeyerger 1 —
- Köhler, L.unico, Op. 53. „Impressions d'amour“, Romance sans paroles pour Piano — 15
- Op. 54. „Encore à toi!“ Nocturne pour Piano — 10
- Schlegel, C., „Nach der Heimath“ — Marsch der sächsischen Jäger aus Oberösterreich für das Pianoforte — 5
- Scholtz, Herman, Op. 17. Fest-Marsch zur 24jährigen Geburtsjager-Feyer des Herrn Musikdirector Dr. Moritz Hauptmann für das Pianoforte — 15
- Op. 48. 2 Mazurkas (G-moll — B-dur) für des Pfe. — 15
- Op. 49. Impromptu für das Pianoforte — 10
- Willmers, Rodolphe, Op. 121. Fantaisie styrienne pour Piano 1 —
- Zabel, C., Op. 44. Walkyrensang. Dichtung von Müller von der Werra, f. 4stimmigen Männerchor mit Orchester.
- Partitur 1 5
- Orchesterstimmen 1 —
- Chorstimmen — 10

[139]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

STEPHEN HELLER.

- Op. 92. Deux Valses pour le Piano (A son ami Antonin Marmontel, Professeur de Piano au Conservatoire de Paris). Nr. 1, 2 & 224 Ngr.
- Op. 98. Improvisata über die Romane «Fluthenreißer Ebro» aus Robert Schumann's Spanischen Liebesliedern, für Pfe. 4 Thür.
- Op. 103. Drei Lieder ohne Worte für Pianoforte (Missess Margaret Stern gewidmet). 221 Ngr.
- Prière. Andante pour Piano (Dedie à Th. Gouvy). 171 Ngr.
- Dasselbe, Arrangement à quatre mains par Auguste Horn. 50 Ngr.

Bei Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam

[140]

1st erschienen

und bei Fr. Fleischer in Leipzig zu haben:

Dr. J. P. Heije, Griechenlands Kampf und Erlösung. Eine neue niederländische Dichtung zu Beethoven's Ruinen von Athen. Preis 7½ Ngr. netto.

[141]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Wilhelm Baumgartner.

- Op. 7. Variationen über ein Tyroler Volkslied für Pianoforte (Frau Anna von Murat-Locher gewidmet). 171 Ngr.
- Op. 9. Walzer-Caprice für Pianoforte (Herrn Louis Köhler gewidmet). 171 Ngr.
- Op. 14. Salon-Walzer und Galopp für Pianoforte (Frl. Aline und Minna Kesselring gewidmet).
- Nr. 4. Walzer 45 Ngr.
- 5. Galopp 41 Ngr.
- Op. 20. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Herrn Dr. Franz List gewidmet).
- Heft I. 221 Ngr.
- Nr. 1. Abendlied: »Abend wird es wieder«, von Hoffmann von Fallersleben.
- 2. »Nacht liegt auf den fremden Wegen«, von H. Heine.
- 3. »Warne verschwiegen Nacht!«, von Franz Kugler.
- 4. Mondnacht: »Ueber die beglückten Gipfel«, von J. v. Eichendorff.
- Heft II. 221 Ngr.
- Nr. 5. »Wehe, Lüftlehen, lind und lieblich«, nach Haßs von G. F. Daumer.
- 6. »Ich bin auf ihren Wegen«, nach Haßs von G. F. Daumer.
- 7. »Wenn du lachest, wenn du blickst, nach Haßs von G. F. Daumer.
- 8. »Linderas als ein Ruhepfehl«, nach Haßs von G. F. Daumer.
- 9. »Ich fühle deine Odem«, von Mirza Schaffy.
- 10. »Seh' ich deine zarten Füßchen an«, von Mirza Schaffy.
- Abendlied: »Friedlicher Abend senkt sich auf's Gefilde«, von N. Lensa, für gemischten Chor (Frau Riggenbach Stehlin gewidmet). 8. Partitur und Stimmen 40 Ngr.
- Stimmen einzeln à 41 Ngr.
- Naachtlied von Goethe, für gemischten Chor (Herrn Musikdirector Julius Stern gewidmet). 8. Partitur und Stimmen 40 Ngr.
- Stimmen einzeln à 41 Ngr.
- Op. 25. Aus dem Bohnenkuchens von Em. Geibel. Drei Lieder für eine tiefen Stimme mit Begleitung des Pianoforte (Seinen Freunden Gustav Ritter und Conrad Hafer gewidmet). 45 Ngr.
- Nr. 1. »Bringet Kerzen, Wein und Saiten.
- 2. »Setzt mir, soll ich beiter schürfen.
- 3. Der Schenk spricht: »Frohsten Anstausch hin und wieder.
- Op. 30. Stille Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Eisen gewidmet). 171 Ngr.
- Nr. 1. Mein Lied: »Mein Lied auf Rosenlippen leben sollst du«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 2. »Set du mein lieblich Schwegen«, von E. Geibel.
- 3. »O glücklich, wer ein Herz gefunden«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 4. »Liebessehnsucht kommt so trauet, von J... B...

[142] Die Musikalienhandlung von Robert Seitz in Leipzig Potosstrasse Nr. 16

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. September 1867.

Nr. 36.

II. Jahrgang.

Inhalt: F. Chrysander's „Händel“ (Schluss). — Recensionen (Kirchenmusik). — Zum Andenken Johann Heinrich Rolle's, nebst einigen Worten im Allgemeinen. — Feuilleton (Miscellen [Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig]. Kurze Nachrichten. Zeitungschau). — Briefkasten. — Anzeiger.

F. Chrysander's „Händel“.

(G. F. Händel. Von Friedrich Chrysander. Erster Band VIII und 495 Seiten. Zweiter Band IV und 484 Seiten. Dritter Band, erste Hälfte IV und 224 Seiten. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1858, 1860, 1867.)

(Schluss.)

Kaum war Saul fertig (27. Sept. 1738), so ging Händel zur Composition eines neuen Oratoriums über, und in nicht ganz vierzehn Tagen hatte er Moses Lobgesang aus Exodus 15 beendet; d. h. den zweiten Theil von Israel in Aegypten; darauf liess er den jetzt ersten folgen und schickte beiden die auf den Tod Joseph's bezogene Trauerhymne voraus. Die Einleitung zu dieser diente dann als Ouvertüre zu dem sonst eines solchen Vorspiels entbehrenden Oratorium: den Mangel einer solchen als Vorzug preisen, hiesse mit andern Worten Händel darum zu belohnen, was er gar nicht gewollt hatte. Merkwürdig ist es, dass Händel von dieser Zusammenstellung nicht abging und erst nach seinem Tod die jetzt übliche Folge eingeführt wurde.

Treffend bemerkt Chrysander, wie im ersten Chor das Schreiben zum Herrn zuletzt obsiegt über das Gefühl des Drucks in harter Knechtschaft, gleichsam zu guter Vorbedeutung für des Volkes Zukunft. Dann folgen die über Aegypten verhängten Plagen; zuerst die Verwandlung des Nilwassers in Blut mittels Moses' und Aaron's Wunderkraft, dargestellt durch die zweckmässig umgeschaffene Clavierfuge in Lieferung II, 171. Die zweite, fünfte und sechste Plage in der Bilel, Frösche, Viehpest und Blattern, fasst eine Altarie zusammen, in welcher das Hüpfen der Frösche sehr bescheiden durch die Begleitung angedeutet ist; um so reicher ausgeführte Tonmalerei schildert das Geschwirr der Mücken und den Andrang der Heuschrecken, ferner in einem sogleich sich anreihenden Chor, dessen Gewalt in England sprüchwörtlich geworden ist, den Hagelschlag. Dann breitet sich graue Finsterniss über die Erde, man meint zu hören, wie die Leute umher tapen und vergelens bemüht sind, eine leuchtende Hand zu erhaschen, mehr und mehr treten die Stimmen auseinander. Endlich fällt die Erstgeburt Aegyptens unter un-

gesetzten Schlägen, beständig droht die Posaune. Aber Israel, vom Herrn wie von einem Hirten geführt und bewahrt, zieht fort, die früheren Schrecken geben in selige Sicherheit über. Alles drängt sich auf den Weg und Niemand mag zurückbleiben, so dehnt sich hier der Chor zu einer bei Händel ungewöhnlichen Länge aus, um das freudige Gefühl der Rettung, welches sich in seinen Aeusserungen gar nicht genug thun kann, auszudrücken. Den folgenden Chor in Phrygischer Tonart und dem gemüsser fremdartiger Modulation zu »Egypt was glad when they departed« etc. rath Chrysander zu überschlagen, wodurch aber die Aufführung um einen frappanten Contrast ärmer würde, der noch geboten ist durch die auch hier stark hervortretenden drei Posaunen. Dann steben die Israeliten am Meer, ein Machtspruch Jehova's trockenet die Fluth aus, dass das Volk hindurch zu ziehen vermag. Wir sehen es umspült von den hin und her eilenden Wellen, die vor seinem festen Tritt zu fliehen scheinen; ehe das gravitätische Hauptthema zu Ende geführt ist, wiederholt sich die Figur des unter verschiedene Stimmen mitunter echoartig vertheilten Gegensatzes vier- und fünfmal. Dieser behaglich breite achtstimmige Gesang wird bei den Worten »but the waters overwhelmed their enemies« gleichsam durch die anrückenden zischenden Stromwellen des Orchesters auf einen vierstimmigen zusammengedrängt; mit grösster Wildheit schlagen die Wogen zusammen und peitschen die Feinde in den Abgrund, nicht ein einziger vermag zu entrinnen. Im Schlusschor klingt das Gefühl des Schreckens noch in dem geretteten, Gott und Moses jetzt dankbar erkennenden Volk nach.

Eine einzige Arie und wenige Solorecitative in einem Act neben elf Chören! Welche Aufgabe, das ohne monoton zu werden, auszuführen! Und doch findet man beim Anhören es ganz natürlich, dass ein Chor den andern nach sich zieht, bis eine lange Kette von »harmonischen Bergriesen« sich aufgehöhrt hat. Händel besass freilich in einem sonst unerhörten Grad die Kunst, Chormassen in vollendeten immer neuen Gegensätzen zu gestalten. Ein technisches Mittel, den Eindruck des Ganzen in gleicher

Frische zu bewahren, sind die Chöre mit recitativerischer Modulation und theilweise auch recitativerischer Declamation, welche Chrysanor Chorroccitation nennt. Dazu gehören hier *he sent a thick darkness* (Lieferung XVI, 55), *he rebuked the Red Sea* (ib. 93) und *and Israel saw that great work* (ib. 109); sie enden in einer verschiedenen Tonart, wie auch der sonst nicht recitativisch gehaltene Chor *he led them through the deep*, welcher in Es-dur beginnt und mit G-moll schließt, um einen engern Zusammenhang mit dem folgenden contrastirenden *but the waters* etc. zu erhalten. Nur so, indem überall im ganzen Oratorium ein derartiger Wechsel beobachtet ist, wo die Beziehung auf das Nächste keinen Abschluss zuließe, konnte der reich gegliederte Organismus beider Acte hervorgebracht werden, die für sich selbständig sind und in demselben Ton schliessen, mit welchem sie begonnen haben, der erste in C-moll, der zweite in C-dur.

Dieser gewinnt überdies durch die Wiederholung seines ersten Chors am Schluss die Gestalt einer einheitlichen Feier der im ersten Theil geschilderten Wunderthat. Wie der Chor im Eingang des ersten, hat der des zweiten drei Themen, deren Gruppierung von Chrysanor trefflich beschrieben ist: das zweite wächst gleichsam aus dem ersten hervor und wird durch das noch mächtigere dritte überboten, welche sofort mit dem ersten sich verbindet, weiterhin aber macht die von ihm dargestellte Siegesfreude sich allein geltend, alles schweigt in der Erinnerung an den schmachlichen Untergang des vordem für unbezwunglich gehaltenen Feindes. Nach diesem Sturm des Jubels richtet sich Lob und Preis des Chors um so inniger und ausschliesslicher zum Herrn, das erste Thema ertönt allein und jetzt in einer durch alle vier Stimmen sich erstreckenden Engführung; zum Schluss folgen noch die beiden andern und gewähren einen Ueberblick über das Ganze.

Nach so schwungvoller Erhebung ist der Gegensatz des aus tiefem Herzen aufsteigenden Dankes an seiner Stelle. Diese Stimmung ruft der rührende Gesang zweier israelitischen Frauen hervor, welcher sich zum Theil in der Form des Canons bewegt, und nach einem Chorroccitativ der Chor *and I will exalt him*, eine Doppelfuge in dorischer Tonart. Chrysanor (S. 76) glaubt, dieser könnte bei Aufführungen, um dem Missverständniss zu begegnen, als gebe sich der Componist hier einer kirchlich erbaulichen Form hin, am ersten weghleichen, da auch der Text so keine fühlbare Lücke erleiden würde. Das wäre eine Accommodation, behaftet mit dem Uebelstand, dass dann zwei Duette (aus A-moll und A-dur) nebeneinander ständen, statt durch den dazwischen liegenden Chor in D vermittelt zu werden; übrigens darf auch das biblische Wort keine Verstümmelung erleiden. Das zweite Duett (von Bässen) fasst Chrysanor sinnreich als »Freudentanz des Herzens und der Füße, wo die Stimme nicht völlig auszubeln vermag; »das herrliche Tonbild ist in das helle Licht der Freude gestellt, Ernst und Entzücken auf's glücklichste vermählend.« In der Modulation des folgenden

Chors, der gegen die Freudigkeit des Zwiegesangs durch ernste Betrachtung des Untergangs der Feinde absticht, ist ihr Versinken in die Tiefe des Meers herrlich gemalt, besonders im Schluss, wo F-dur allmählich nach E-dur (als Dominante von A-moll) herabfällt. Plötzlich schwingt sich das Volk wieder auf zu staunender Bewunderung der Thaten seines Gottes, *thy right hand, oh Lord, is become glorious in power, thy right hand, oh Lord, hath dashed in pieces the enemy* rufen die Chöre wechselseitig oder vereint zum Himmel. Der feurige Strom geht über in den majestätischen Ausruf *and in the greatness of thine excellency thou hast overthrown them that rose up against thee*. Ein neues Bild bietet der mit diesem Chorroccitativ eingeleitete Chor, welcher die Feinde Gottes durch seinen Grimm wie Stoppeln verzehren lässt. Warnm Chrysanor (78) die höchst plastische Schilderung eine abgeleitete Vorstellung nennt und diese Nummer zu den am wenigsten beliebten des Oratoriums zählt, ist Referent nicht klar geworden: der Wechsel der theils (mit Ausnahme der Orgel) unbegleiteten, theils mit der stärksten Instrumentation versehenen Partien, der rhythmische Contrast der Themen in *thou satest forth thy wrath*, wo gleichsam zu einem mächtigen Wurf weit ausgehollt wird, mit dem abgerissenen *which consumed them as stubble*, welches, wie der Verfasser selbst sagt, »den Ausdruck wegstossender, niederschmetternder Härte annimmt und mit welchem mitunter auch die Instrumente jenes andere gegensätzlich begleiten, muss gehörig ausgeführt gleiche Wirkung hervorbringen, wie die übrigen Gesänge im Israel. Den lebendigen Naturgrund betritt in der nächsten Darstellung, wo vor dem Hauch deines Mundes sich alsobald die Wasser zertheilten, die Fluth aufrecht stand, wie ein Wall, die Tiefe erstarrte in dem Herzen der See, einem ebenfalls wunderbaren Tongemälde, Händel nicht »wieders, da er ihn noch gar nicht verlassen hat. Mit unerschöpflicher Kunst weiss er demselben Inhalt immer neue Seiten abzugewinnen, so in der Tenorarie (G-dur), worin der Eifer der Verfolger, und der Sopranarie (Es-dur), worin ihr Untergang im Meer, in welchem sie wie Blei versanken, vorgestellt ist; dann auch in dem Chor, wo nach der Erhebung des gewaltigen Gottes, des schrecklichen, herrlichen, wunderthätigen abermals das Bild des Grabes, welches die Aegyptier verschlang, aufgeschlagen wird. »Aber Israel — so preisen Alt und Tenor in einem sanft lieblichen Zwiegesang — ist gnädig behütet und mit Macht zur Wohnstätte Gottes geführt. Das Duett hat aber bei seinem geringen Volumen einen schweren Stand zwischen den himmelan strebenden Chören, die es einschliessen; ja es kann auch ohne irgend eine Lücke zu verursachen wegfallen, ja der nun folgende gewaltige Chor »das hören die Völker« fügt sich dem Ton wie dem Sinn nach am besten an den vorigen in der solistischen Tonart an.« So Chrysanor (S. 80); doch ist die Enthehrlichkeit des Stücks weder durch die Tonfolge begründet, noch dadurch, dass es zwischen den beiden Chören ungünstig placirt scheint;

vielmehr dient es nach so fast übermächtigen Eindrücken als willkommenere Rubepunkt; durch den Uebergang aber von D-moll zu E-moll wird der Eintritt des Chors *the people shall hear and be afraid* ergreifender. Dieser zerfällt in zwei Hälften, die eine malt aufregendes Schrecken, die andere erstarrende Furcht; den Uebergang bilden die wahrhaft zerschmetternden Accordes *auf by the greatness of thy arm* (Takt 57—60). Näher betrachtet drücken das (vom Volk Israel vorhergesehene) Staunen der Bewohner Kanaans, angekünigt in den Takten 6—11, abgebrochene Töne aus, 14—15, ihre Besorgniß (*sorrow shall take hold on them*) dagegen ein in langen, zum Theil synkopirten Noten sich von 16—23 ausdehnender Satz, ihre Angst zuerst ein kurzes durch Pausen viel zerrissenes Thema:

Tenor I. Sopran I. Sopran II.

u. s. w.

Bass: Fis

womit die Stimmen rasch einander ablösen 26—29, dann auf denselben Text (*all th' inhabitants of Canaan shall melt away*) ein zweites, welches in freier Form fuhrt ist, mit zum Theil gleichem Rhythmus, aber verschiedener melodischer Bewegung und Ausdehnung 32—50, worauf jenes erste 53—56 wiederholt wird. Die drei letztgenannten Partien werden von den achstimmigen Tutti's *all th' inhabitants of Canaan* 24, 25; 30, 31; 51, 52 eingeleitet. Die Worte *they shall be as still as a stone* bildet ein blosser Rhythmus auf demselben Ton nach: $\dot{\bar{1}} \ \dot{\bar{2}} \ \dot{\bar{3}} \ \dot{\bar{4}} \ | \ \dot{\bar{5}} \ \dot{\bar{6}} \ \dot{\bar{7}} \ \dot{\bar{8}} \ |$ (61, 62); das furchtlose Wandern des Volks durch feindliche, aber vor ihm sich beugende Stämme, der diatonisch 63, 64 u. s. w. in Achteln aufsteigende Gang:

All und Tenor I. Chor II imitirt das Motiv.

Bass: Fis

Durchaus in Engführung, übrigens mit den nöthigen Aenderungen bewegt sich das Thema *auf till thy people pass over oh Lord*, wozu *which thou hast purchased* den kurzen Refrain 68, 69, 76, 94, und gedehnter am Schluss 103—105 hergiebt und damit in ähnlicher Weise wie oben das *all th' inhabitants* die Uebersicht der Gliederung erleichtert. Auf dem *stone* ruht der Bass, oder das ihn ersetzende Instrument immer mehrere Takte lang, der Fortschritt der

Modulation ist daher leicht zu notiren (d. h. Septimenaccord auf *h*) 63—68, *h* 69, *e* 70, 71, *e* 72—75, *a* 76, *a* 77—79, *a*⁷ 80—82, *h* 83—85, *his* 86, 87, *cis* 88—92, *his* 93, *his* 94, *dis* 95, 96, *e* 97—99, *a* 100, 101, *ais* 102, *h* 103, 104, *e* 105. Man wird bemerken, dass der Gang bis 79 gemessen ist, dann beschleunigt mit Uebergang der Mittelglieder, bis 94, und hier rasch zum Hauptton sich

zurückwendet. *) Nach den gewaltig wirkenden Massen dieses Chors gewahrt die Altarie *thou shall bring them* in einen erquickenden Moment heiliger Befriedigung. Dann folgt der Schluss; ein Eingang wie zu Anfang des Acts zu dem schon besprochenen Prachtwerk zurückleitend, übrigens erweitert durch Solocoreciv und durch den vom Chor antiphonisch erwiderten Gesang der Mirjam, erhöht noch die Wirkung des herrlichen Hymnus.

Das Publicum war durch das Werk überrascht und wusste sich nicht sogleich zurecht zu finden. Handel suchte bei der zweiten und dritten Aufführung den Schwacheu zu Hülfe zu kommen und legte an vier Stellen Arien für die Chöre ein, doch blieb der Erfolg ziemlich derselbe, wenn auch Einzelne die neue Schöpfung zu würdigen wussten, wie der anonyme Berichterstatler (S. 95—98), der unter andern sagt: »Nichts zeigt den Werth eines Volks mehr als sein Geschmack für öffentliche Unterhaltungen, — wenn ein solcher Geschmack sich allgemein in einem Volk verbreitet« (d. h. an Werken solcher Art), »dieses Volk dürfte bei einer gleichen Gelegenheit dieselbe Befreiung erwarten, welche diese Preislieder feiern; und das — christliche England hätte wenig zu fürchten zu irgend einer folgenden Zeit von der ganzen Gewalt eines sich gegen uns erhebenden, knechtischen, frömmelnden, unchristlichen Papismus; und gegen die engherzigen Vorstellungen der Landsleute, die einen solchen Inhalt mit der Localität der Aufführung, dem Theater, unverträglich finden und darum das Oratorium nicht hören mochten: »Eine so verklärte erbahene Betätigung der Frömmigkeit, wie sie dieses Werk durchdringt, müsste für den, dessen Herz und Ohr würdig dafür gestimmt ist, selbst die Hölle weihen.« Solche Stimmen wirkten mit der Zeit doch nachhaltig auf die Gemüthsheit, und man gewöhnte sich allmählig daran, es als eine der tiefstnigsten Schöpfungen Handel's zu verehren, wenn er auch selbst den Umschwung der öffentlichen Meinung nicht mehr erlebte. Er musste glauben auf anderen Wegen eher seine Zeitgenossen zu sich heranzuziehen zu können, und in der Befreiung des Oratorienstils von kirchlichen Formen noch einige Schritte weiter gehen. Eine Richtung der Art nahm Handel mit der zu Anfang 1740 begonnenen und vollendeten Composition des *Allegro, Penseroso* und *Moderato*, wobei Milton's Gedicht *l'Allegro et il Penseroso* zu Grund lag; aber wenn bei diesem beide Temperamente sich äussern, ohne von einander unterbrochen zu werden, treten sie sich hier nach der ohne Zweifel von Handel selbst dem Bearbeiter angegebenen Umstellung in sechszebn Absätzen abwechselnd gegen-

*) Unser Referent hat hier eine Analyse dieses wunderbaren Chors wenigstens versucht — in Chrysander's Buch haben wir zu unserm Erstaunen nichts Derartiges gefunden. Es ist aber selbst mit obiger wenigstens Analyse unseres Erachtens noch lange nicht Genügendes gesagt, das musikalisch Wirkende und Packende noch nicht ausführlich genug bezeichnet und beschrieben. Wir behalten uns vor, dieses Stück noch genauer auf seine Harmoniefolgen und jene modulatorischen Mittel anzusehen, die, ähnlich wie Mozart's Klänge zum »steinerneu Gast«, jedesmal den Hörer mit neuen Schauern ergreifen. D. Red.

über, und erst der *moderato* führt einen befriedigenden Schluss herbei. Bei dieser Schöpfung bewegten den Meister weder »grosse historische Vorgänge, noch hohe sittliche Ideen, aber Heiterkeit und Schwermuth erscheinen in den mannigfaltigsten Aeusserungen; in bewundernswerther Naturtreue und Wahrheit zieht der Lachchor, der Lerchen- sang in des Morgens Frühe, die Jägerlust, der Tanzreigen, das glänzende Turnier an uns vorüber und stimmt zu den frohesten Empfindungen, denen sogleich die ernste Betrachtung folgt, wie sie die stille, nur von der Nachtigall belebte Mondnacht, oder die feierliche Abendglocke, der Friede des häuslichen Heerdes, die erbabene Tragödie und Lyrik, endlich das einsame Weilen in klösterlicher Zelle hervorruft: beide Stimmungen erscheinen in einem Gegensatz, der nicht ungelöst bleiben darf, besonders in der von Händel veranstalteten, vielmal wiederkehrenden Parallelsirung: sie vermittelt der von Ch. Jennens binzugedichtete *Moderato*, dessen Musik das Ganze krönt mit dem Ausdruck geistesvoller Einsicht und Besonnenheit; in frischer Thatkraft hegenen sich contemplative und gesellige Neigung. Hier hat Händel wieder seine Universalität und Allseitigkeit glänzend documentirt, indem er eine Fülle von Contrasten in's Leben rief, ohne von dem einen mehr als vom andern sich selbst ergreifen zu lassen, vielmehr volle Harmonie und Ausgleichung ihnen zuteil in dem Ideal des Maasses, worin sie beide aufgehen müssen.

In demselben Jahr, welches den *Allegro* entstehen sah, schloss Händel mit der Composition reiner Instrumentalmusik ab. Was er bis dahin auf diesem Gebiet producirt, muss unterschieden werden in Werke von bleibender Bedeutung und gelegentlich zu einem individuellen Zweck abgefasste. Unter jenen sind die *concerti grossi* (blos für Orchester) und die Suiten für Clavier auszuheben. Die Concerte, 1734 zuerst erschienen, wenn auch meist früheren Ursprungs, hat die Händelgesellschaft kürzlich [Lieferung XXI] herausgegeben: Abtheilung und Anlage ist in jedem verschieden und der Eindruck immer frisch, schwungvoll, hinreissend, wenn man dabei eine starke Besetzung vornehmen darf. II, 3 reproducirt die dritte Clavierfuge (Lieferung II, 466), es ist daraus ersichtlich, wie scharf Händel den Unterschied von Clavier- und Instrumentalfuge einhielt und dafür sorgte, dass das Thema in jener überall mit voller Klarheit eintrat, nicht in der Mittelstimme versteckt blieb und seine Hervorhebung schwierig machte; wo es in dieser Region erscheint, ist dafür gesorgt, dass die andern es nicht verjünkeln. Ein ähnliches Beispiel discreter Behandlung der Clavier- und Singfuge über dieselben Themen analysirt Chrysander S. 205, nämlich II, 164 verwendet im Israel XVI, 58, und ein anderes S. 209, II, 471 übertragen auf Israel. Die Fugen, wie die übrigen Compositionen Händel's dieser Gattung, haben mehr als die anderer Meister den Anschein einer freien Phantasie, einer Improvisation; wir werden hingerissen durch die frappante Wendung der Gedanken und überrascht durch die Ein- u. der Themen, die häufig

unerwartet kommen, der dramatische Charakter herrscht auch hier durchaus vor.

Die Eigenthümlichkeit des Instrumentalsatzes von Händel spricht Chrysander S. 184 erschöpfend aus, wenn er ihre Stärke da findet, wo ein bestimmtes Object darzustellen ist; dann erreicht er die beredteste, bedeutungsvollste Sprache, mögen die dabei verwendeten Mittel auch die einfachsten sein. Man beachte in diesem Sinn die gewöhnlich unterschätzten, von unsern modernen Musikern insgemein sehr ungenügend gespielten Ouvertüren und füge sie gestroht den wenigen in diesem Heft S. 182 angeführten Beispielen von Händel's Orchestersatz zu.

Recensionen.

Kirchenmusik.

Emil Naumann, königl. Hofkirchen-Musikdirector, Dank- und Jubelcantate zur Feier der Siege Preussens im Jahr 1866. Den Worten des 21. und 22. Psalm componirt für den königl. Domchor etc. Op. 30. Berlin, Bothe und Bock. Partitur und Singstimmen 1/4 Thlr.

C. P. Es ist uns nicht bekannt, ob Herr Emil Naumann sich den Text zu obiger Siegeshymne selbst gewählt hat oder nicht. Im erstern Fall scheint es uns nicht recht taktvoll zu sein, dass er sich nicht mit einem Dankpsalm begnügte, in den nach Gestalt der Sachen auch der geschlagene Theil, so weit er gut deutsch ist, hätte einstimmen können. Wenn der Tonsetzer seine Chöre singen lässt: »es drohen die Feinde, sie spinnen Verrath, so werden ihm Viele entgegen, dass das in Bezug auf mehrere kleinere Staaten einfach unwarh gewesen ist; waren doch diese auf der Gegenseite darum zum Voraus im Nachtheil, weil sie in allzu ehrlichem Glauben den Krieg für unmöglich hielten. Und wenn S. 23 und 24 gesungen wird: »es trauten die Feinde auf Wagen und Ross, wir aber wählten dankend den Herrn unsern Gott zum Kampfgenosse, so hätte wohl auch Victor Emanuel eine Erwähnung wenigstens als zweiter Kampfgenosse verdient. Auch ist es tief verletzend, wenn ein deutscher Kirchenchor nachträglich noch über die niedergeworfenen deutschen Volksgenossen *quasi* betet: »Du, Herr, wirst zermalnen den Feind. Unsere Väter haben in ähnlichen Fällen einfach den Text des *Te Deum* componirt; würdiger, christlicher wäre dies sicher auch im vorliegenden Fall gewesen. Wir wollen nicht den Zankapfel der Politik in das Heiligthum der Kunst hineinwerfen; aber wir sind uns bewusst, dass wir eben deshalb, auch wenn wir unsere Residenz in Berlin hätten, genau ebenso urtheilen würden.

Von der Musik ist wenig zu sagen. Wer ohne Leid um das vergossene Blut von Siegesjubel völlig erfüllt war, dem wird auch diese Musik wohl zugesagt haben; sie giebt jener Stimmung einen geeigneten Ausdruck; in vollen, breiten Accorden, in einfach diatonischen Gängen schreitet sie wie ein siegendes Heer dahin. Nur im Schlusschor lösen sich die Stimmen in kleinen, respondirenden Sätzen von einander ab; zu einer polyphonen Gestaltung kommt es nicht, was wir jedoch nicht tadelnd bemerken, da sowohl zur Composition in diesem Stil als zum Anhören und Geniessen eine gesammeltere Fassung gehört.

C. Kuntze, Leicht ausführbare Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Mit besonderer Berücksichtigung jugendlicher Männerstimmen für Realschulen, Gymnasien und Gesangsvereine. Op. 409.

Heft 1. Aschersleben 1866, Verlag der Carstedt'schen Buchhandlung.

In der Vorrede sagt der Verfasser, dass ihn der sehr fühlbare Mangel an leicht auszuführenden Chorgesängen für Anstalten und Vereine, wie sie auf dem Titel genannt sind, veranlasst habe, diese Arbeit der Öffentlichkeit zu übergeben. Den bezeichneten Uebelstand kennen auch wir, und das daraus erwachsende Bedürfnis hat auch sonst schon manchen Vorstand solcher Chöre, der mehr oder weniger Produktionsfähigkeit in sich trug, zu demselben Auskunftsmittel nöthigt; nicht selten ist auch aus Ländern, die sich keiner Oppositor von solcher Höhe rühmen konnten, darum etwas Brauchbares hervorgegangen, weil die Arbeit genau nach den Kräften und der musikalischen Bildungsstufe eines gegebenen Personals eingerichtet war. Unter diese brauchbaren und ansprechenden Gaben rechnen wir auch die obige. Am besten gelungen scheinen uns diejenigen Nummern zu sein, in denen die Innigkeit vorwiegt. So ist Nr. 3 »Herzlich lieb hab' ich dich, mein Gott« ein ganz hübscher Chor, desgleichen Nr. 6 »Gnädig, barmherzig ist der Herr« etc. und, abgesehen von dem schwachen Text, der Grabgesang Nr. 10. Unter den rascheren, feuriger bewegten geben wir der Nr. 8 »Danket dem Herrn«, den Vorzug. In den übrigen begegnen wir ziemlich vielen Stellen, die zwar declamatorisch richtig gehalten, aber rein musikalisch betrachtet weislich sind. Die Stimmführung ist überall gut; in ihr, wie in der Gegeneinanderstellung der einzelnen Stimmen weiss der Autor die Aufgaben in Melodie und Rhythmus gerade so zu stellen, dass die relative Schwierigkeit jungen Leuten nur Vergnügen gewähren wird.

Carl Greith (Domchordirector in St. Gallen). *Sub tuum praesidium. — Pater noster. — Miscellanea. — Veni sponsa Christi*, für Chor und Solostimmen mit Orgelbegleitung. München, Joseph Aibl. Orgel- und Singstimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen allein 20 Ngr.

Herr C. Greith, von dem schon früher (bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur) ein Requiem für Chor und Orgel erschienen ist, in welchem uns das Offertorium und Sanctus besonders angesprochen haben, giebt unter obigem Titel vier Kirchengesänge in die Öffentlichkeit, die ebenfalls den begabten und erfahrenen Chordirigenten bekunden. Am meisten scheint derselbe mit solchen Sätzen sich in seinem Element zu fühlen, wo er Solo und Chor einander ablassen lässt; die Melodien, die er den Solostimmen giebt, und die nachher der Chor aufnimmt oder weiterführt, — wie gleich der Anfang des ersten Stückes und so auch der letzte Chor, haben etwas Frisches und zugleich Würdiges, wenn auch hier und da eine Stelle übergehend mehr an das Arienhafte erinnert (wie S. 3, erste Linie Takt 5; S. 14, letzte Linie Takt 2). Schön schliesst besonders der erste Chor (S. 5) in breitem Vollklang ab, indem ein Theil der Stimmen immer in Vierteln (im $\frac{1}{4}$ -Takt) vorwärts drängt, während der andere Theil in Halben mit Vorhalten darüber und dazwischen hinschreit. Auch das *pater noster* ist in anächtigen Ton gehalten; wir sind nur ungewiss, ob die rasche Modulation aus A-dur in F-dur (zu den Worten *et dimitte nobis debita nostra*), wenn sie auch dem Übergang des Gedankens vom täglichen Brod zu den zu vergebenden Sünden — wohl absichtlich — entspricht, in einem doch immer liturgisch zu denkenden Stück wie das *pater noster* ganz am rechten Ort ist; wobei wir freilich auch nicht übersehen, dass die Länge des Textes ein Verharren in der Tonart der Tonika und Dominante schwieriger macht. Verhältnissmässig am wenigsten konnten wir uns in das *Miserere* finden, wo die — wir wissen nicht, ob aus der Liturgie entlehnten oder neu componirten — Choralverse ganz schön sind, aber die Figuralsätze für den Chor, die

immer respondiren, theilweise (nämlich zu *Quoniam iniquitatem* etc. S. 7, zu *Ecce enim* S. 8, zu *Domine labia* S. 11, zu *tunc acceptabis* S. 12) uns etwas gezwungen vorkommen, wogegen wir gegen *Et secundum multitudinem* S. 6, *Ne projecias* und *Doceto iniquos* S. 10 nichts einzuwenden haben.

Zum Andenken Johann Heinrich Rolles, nebst einigen Worten im Allgemeinen.

v. Br. Haben wir neulich das Wort ergriffen, um in J. B. Cramer einen trefflichen Künstler in das Gedächtniss der Kunstfreunde zurückzuführen, dem er ziemlich entschwendung scheint, so wünschten wir heute denselben Dienst einem einer noch früheren Periode angehörenden, höchst schätzenswerthen, gleichfalls mit Unrecht in Vergessenheit gerathenen Autor zu erweisen. Während unsere neulichen Zeilen sich aber zumeist an die Kunstliebhaber, die ausübenden Künstler und Virtuosen (resp. die Meister und Dilettanten des Pianoforte) richteten, so adressiren sich die heutigen zunächst auch an die Leiter der Concertinstitute.

Johann Heinrich Rolle war geboren zu Quedlinburg im Jahr 1718 als der Sohn eines Musikus, welchen der Vater jedoch, ob er gleich schon in frühesten Jugend für die Kunst grosse Anlagen zeigte, dem Studium der Rechtswissenschaften zu widmen gedachte. Zu diesem Endzweck bezog er auch im Jahr 1736 die Universität zu Leipzig, wo damals, wie bekannt, Seb. Bach lebte und wirkte, dessen Nähe, wie man annehmen möchte, wohl nicht ganz ohne Einfluss auf ihn geblieben sein dürfte. Später wandte er sich nach Berlin und erst hier ergriff er die Ausübung der Tonkunst als eigentlichen Lebensberuf. Er wurde königl. Kammermusikus und erhielt dann im Jahr 1752 die Musikdirectorstelle in Magdeburg, welche früher sein Vater inne hatte und die er bis zu seinem Tod (am 29. December 1785) bekleidete.

Ausser einer nicht unbeträchtlichen Menge kirchlicher Werke hat Rolle auch eine ziemlich bedeutende Anzahl dramatischer Oratorien geschrieben, von denen eben wollen wir sprechen. Rochlitz theilt in seinem bekannten Sammelwerke denjenigen, welche nicht Gelegenheit oder Musse haben, überall die Originalen selbst zur Hand zu nehmen, einige Stücke aus Werken dieses Componisten mit, aber keineswegs solche, aus welchen man die Bedeutung desselben zu erkennen vermöchte, welche von den bisherigen Geschichtschreibern der Musik durehaus unterschätzt worden zu sein scheint, wie denn z. B. in dem Breudfachschen Geschichtswerke nicht einmal sein Name genannt wird. In lexikalischen Artikeln findet man gemeinlich aus der Zahl jener dramatischen Oratorien den »Tod Abel's« und »Abraham auf Morias« mit besonderer Auszeichnung hervorgehoben; sie gehören aber walaus nicht zu seinen hervorragenden Productionen, letzteres sogar eher (denn das erstere enthält allerdings vortreffliche Stücke), so weit wir urtheilen können, zu seinen schwächeren. Schon der »Sieg David's« und auch »Simson« dürfen höher geschätzt werden; will man aber die ganze Bedeutung dieses Meisters erkennen, so muss man sich mit »Ihermann's Tod« und mit »Thiria« und ihre Söhne« bekannt machen. Diese beiden Werke sind von Anfang bis zu Ende (mit nur ganz geringen Ausnahmen) so höchst vortrefflich, dass sie, wo man sie immer zur Aufführung brächte, des lebhaftesten Antheils wahrer Kunstfreunde gewiss sein könnten: in der Technik zwar nicht gerade von imponirender Grösse, aber doch durchaus rein und tadello, sonst jedoch in den Arien sowohl, wie in den Chören von dem schönsten, zarresten, lebhaftesten und oft von überraschend tiefem Ausdruck. Allerdings ist diesen beiden Werken der Einfluss Glück's sehr merkbar aufgeprägt, denn vielfach lassen sie die Stil- und Aus-

druckweise des Autors der Iphigenie erkennen, aber mit so schönem Talent, so viel echter, ursprünglicher Empfindung, dass sie dadurch wahrlich nicht an selbständiger Bedeutung verlieren. Von den andern uns bekannt gewordenen, zum Theil vorgenannten Werken Rolle's würde zwar keines zu einer Aufführung in der vollen Integrität seiner Theile geeignet sein, denn leider sind sie in zu vielen Stücken durch die damals herrschende Rocco-Manier entstellt, als dass sie uns als Ganzes noch genussbar sein könnten. Insbesondere ist es die barbarische Manier der Trommelbisse, welcher auch Emanuel Bach mit schwer begreiflicher Vorliebe böldigte, von der man oft ganze Seiten lang auf die Unerträglichste gequält wird. So manche Composition könnte oft, wären nur diese schrecklichen Bässe nicht, ganz vortreflich heissen und wenn man sie von diesen befreit, was gar wohl angeht und doch auch gestattet sein dürfte, so könnte man sich an ihr mit ungezügelm Genuss erfreuen. Dann abgesehen von diesen fatalen Bässen und jenen, besonders die Arten oft verunstaltenden bekannten Manieren des Zopfstils (auch hier wäre übrigens die und da eine Retouchirung möglich und gestattet), findet sich überall in den Werken Rolle's, so weit sie uns vertraut geworden, so viel des Trefflichen, Bedeutenden, dass kein Kunstfreund die Zeit, welche er einem Studium dieses Meisters widmet, als eine verlorene ersieht hin.

Ueberhaupt wollen wir bei dieser Gelegenheit die Bemerkung nicht unterdrücken, dass unsere musikalischen Institute in Deutschland bei weitem das nicht leisten, was sie leisten sollten. Sie sollten nämlich für die Tonkunst dasselbe sein, was die Gallerien, Museen und periodischen Ausstellungen für die Werke der bildenden Kunst sind. Kunstfreunden, welche sich nicht einem speciellen Kunststudium zu widmen vermögen, sollte hier immerfort Gelegenheit geboten sein, das Trefflichste und Hervorragendste von allem, was die Kunst, seit sie sich ihren stammelnden Anfängen entrissen, hervorgebracht, kennen zu lernen, und ausserdem müsste natürlich auch, was in unserer Zeit noch hier und da Werthvolleres geleistet wird, gebührend berücksichtigt werden. Natürlich kann alles das, was hier gefordert wird und freilich auch eine schwierigere Aufgabe bildet, als diejenige ist, welcher in Sachen der bildenden Kunst die verschiedenen Museen und Gallerien gewidmet sind, nirgend von einem einzigen Institut geleistet werden und müsste daher jede bedeutendere Stadt deren mehrere zur Pflege derselben besitzen. Aber wie weit selbst diejenigen einer Stadt, welche ihres Musik-Cultus wegen einen so vorzüglichen Ruf geniesst, wie Leipzig, hinter der Erfüllung dieser Aufgabe zurückbleiben, darauf hat noch kürzlich der geehrte Redacteur dieser Blätter selbst hingewiesen. Was hellen aber zur Erkenntnis der Kunst in ihrer mehrhundertjährigen Ausbildung alle Literaturwerke, so lange diese Forderung unerfüllt bleibt? Erst muss man doch mit den Hervorbringungen der Kunst selbst einigermaßen vertraut sein, ehe alle die Reflexionen, welche man an den Entwicklungsgang der Kunst knüpfen mag, wahrhaft belehrend und fruchtbringend werden können und dieser selbst in seiner so oder so, doch oder gering zu schätzenden Bedeutung verstanden werden wird. Beklagenswerthe Tonkunst! in Deutschland wird ihr doch gewiss zur Zeit eine reichlichere Pflege gewidmet, als in irgend einem andern Lande Europa's, und selbst hier aber, wenn wir die vornehmsten Stätten dieser Pflege besuchen, wie Leipzig und Berlin oder Wien, so können wir die herrschenden Zustände im Vergleich zu dem, was man fordern könnte und müsste, nur halbbarbarische nennen. Eine Aenderung, eine Besserung hierin ist nur freilich augenblicklich in den so aufgetreten, ganz andern Interessen zugewandnen Zeitläuften nicht zu erwarten, vielleicht darf man eine solche hoffen, wenn dereinst die politischen Stürme, welche jetzt das alte Europa durchbrausen,

wieder ausgetobt haben werden und ihnen vielleicht ein Zustand dauernder Beruhigung folgt. Wir möchten es wünschen.

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe L. Spohr's an das Hans Peters in Leipzig.

(S. B. Die gegenwärtigen Inhaber des Musikverlegungs-Geschäfts Peters in Leipzig haben die Güte gehabt, uns eine Sammlung von Briefen, die Spohr an diese Firma in den Jahren 1845—1856 geschrieben hat, mitzutheilen, und uns zu gestatten, eine Anzahl derselben zu veröffentlichen. Da Peters (früher Kuhnel und Bohme) der Hauptverleger Spohr's war, so baute sich durch die lange Geschäftsverbindung ein sehr freundschäftliches Verhältnis gebildet, das zwar zeitweise Störungen erlitt, im Ganzen aber sehr doch, wie man sieht, fast bis zum Tod Spohr's (1859) anhält. Wir haben nun aus der grossen Zahl dieser Briefe (ca. 184) einige angewählt, deren Inhalt uns nie mittheilenswerth erschienen liess, und die als nicht ansonsters Pendent zu der Selbstbiographie des hochverdienten Künstlers erscheinen dürfen.)

1.

Gothe den 31^{ten} Jan. 1847.

Liebster Freund,

Vor einigen Tagen kam der dicke Himmel bey uns an und brachte Grässe von Ihnen, wofür wir schönstens danken. Er hat alles Klavier spielende wieder in Thätigkeit gesetzt und meine Frau studirt recht fleissig am ihm seine Sonaten bald vorspielen zu können. Nur thut es ihr leid so viel daran ändern zu müssen indem ihr Piano forte, das übrigens nicht thal, ist nun hier F ght; sie hat sich auf den Gedanken gebracht, ihr an einem sehr feierlichen Tage, den ich zu erleben hoffe, ein Präsent mit einem Wiener Flautoforte zu machen. An was konnte ich mich wohl besser wenden, um diesen Wunsch zu realisiren, als an Sie? — Hören Sie also meinen Vorschlag: Ich wünsche ein Instrument zu besitzen, was bey einem einfachen Ausseer (wie Sie die, die Schicks und Schade von Ihnen haben) einen kräftigen Ton, mit einem ebenso leichtem Anschlag verbunden, besässe und von contra F bis viergertig c ginge. Da ich Ihnen aber, wie Sie leicht denken können, kein bares Geld überlassen, so proponire ich Ihnen, ob Sie statt dessen (nachdem wir über den Preis des Instruments einig geworden wären), zu der Summe die ich bey Ihnen gut habe, auch so viel von meinen Manuscripten nehmen wollten, dass das Instrument bezahlt sey. Gebührens ist meine Idee nicht, dass Sie gleich so viele meiner Compositionen nehmen sollen, sondern Sie sollen nur, wenn Sie meinen Vorschlag annehmen, unter folgenden Manuscripten die zum Theil fertig sind, zum Theil aber noch gemacht werden sollen, eine Auswahl treffen:

1. 2 neue Violin quartetten als Fortsetzung meiner 3 ersten.

2. Quartett für die 4^{ten} Violine im genre der Rodoschen; so eben fertig geworden.

3. Overture fürs ganze Orchester, aber nicht dieselbe, die ich Ihnen versprochen habe.

4. Violinduets, die aber noch nicht zur Hälfte fertig sind.

Einige Concerte für Violine unter denen Sie die Auswahl haben sollen, und endlich einige Scenen aus meiner Oper worunter eine für Diskant mit obligater Violine ist. Ich habe nemlich gesehen dass Sie zum Gebrauch der Concerte einzelne Scenen herausgeben, und habe also gedacht, dass Ihnen mit diesen Scenen vielleicht gedient sey.

Ueberlegen Sie sich nun meinen Vorschlag und antworten Sie mir sobald wie mögl. ch. Genehmigen Sie ihn so beschreiben Sie mir einige Ihrer Instrumente ein wenig und setzen Sie die Preise bey, auch bemerken Sie was Sie von meinen Sachen am liebsten zu haben wünschen, dann wollen wir, hoffe ich, schon ein Instrument zu besetzen. Leben Sie wohl und grüssen Sie alle Bekannte und Freunde.

Der Ihrige

L. Spohr.

N. S. Nochmals bitte ich Sie mir auf alle Fälle ihres Entschlusses bald Nachricht zu geben, damit ich auf jeden Fall Zeit genug habe, meiner Frau auf den bemerkten Tag, der vielleicht schon in 6 bis 8 Wochen ist, die Freude zu bereiten, sich ein Instrument zu besetzen, worauf sie die neuern Compositionen spielen kann.

2.

Gothe den 3^{ten} Febr. 1847.

P. P.

Ich danke Ihnen herzlich, liebster Freund, für die Bereitwilligkeit, mit der Sie mir helfen wollen meiner guten Frau eine Freude zu machen. Aber ob ich gleich Ihre Bedingungen nicht unbillig

finden kann, so bin ich doch ganz eusser Stand gesetzt, sie zu erfüllen. Mein Gebell hier ist bis jetzt für meine Stelle sehr unbedeutend, bis ich durch das Todestill eines meiner Aeltern einmahl eine beträchtliche Zulage erhalte. Er reicht gerade hin, uns unsere aller nöthigsten Bedürfnisse zu verschaffen und bey der jetzigen Aenderung darf ich gar nicht daran denken, eine ausserordentliche Ausgabe damit zu bestreiten. Es ist mir also ohnmöglich Ihnen beeres Geld zu geben. Wollten Sie mir aber das Instrument gegen Manuscripte geben, so will ich Ihnen dieses gewiss zu so billigen Bedingungen überlassen, dass Sie bey unserm Handel schon Ihre Rechnung finden sollten.

Wären Sie diess zufrieden, so würde ich Sie bitten, (um das nöthige Hin und herschreiben zu vermeiden) mir in Ihrem nächsten Briefe die Berechnung der Musik zu schicken, die ich von Ihnen erhalten habe, damit ich einmahl sehe wie ich eigentlich mit Ihnen stehe; und damit es uns möglich wird, einen festen Accord wegen des Instruments zu schliessen. Auch müssten Sie mir dann bestimmt schreiben, was Sie, ausser den neuen Düseln und Quersaiten, deren Sie in Ihrem Briefe erwähnen, noch für ein Manuscript zu haben wünschen, und endlich das, was ich nach der Berechnung etwa noch bey Ihnen zu fordern hätte, mit in Anschlag bringen.

Wären Sie mit meinem Vorschlage zufrieden, so würde ich dann gleich zum Herüberbringen des Instruments Anstalten treffen, und Sie bitten mit freundschaftlichst ein A. Stainesches oder Schanzisches auszusuchen. Doch davon ist andres, wenn ich erst Ihren Entschluss weiss.

Sollten Sie aber meinen Vorschlag nicht annehmen können oder wollen, so bitte ich Sie recht herzlich mir damohingechtet recht bald Antwort zu geben, indem die Zeit wo ich den Vaterfreuden entgegen sehe immer näher herarrückt, und ich meiner Frau durchaus durchgehend eine Freude ihren Kampf zu erleichtern suchen muss.

Leben Sie wohl!

Ihr

Freund
L. Spohr.

3.

Gotha den 26^{ten} Juni 1807.

P. P.

Verzeihen Sie lieber Freund dass ich Ihren Brief am 25^{ten} May erst jetzt beantworte. Beym Empfang desselben war ich so eben im Begriff eine Reise zu meinem Eltern zu machen, von der ich erst jetzt zurückgekehrt bin.

Ihre letzten Aerbietungen wegen des Pianoforte's konnte ich eben so wenig wie die vorhergehenden annehmen. Ich konnte bey meinem jetzigen Gebell, bey den vielen ausserordentlichen Ausgaben zu denen mich theils der Krieg theils die Vergrößerung meiner Familie zwingt, durchaus keine grössere Summe aufrbringen, wie ich Ihnen das auch schon geschrieben hatte. Aber ich frage Sie, war es Ihnen denn gar nicht möglich meine Propositionen anzunehmen? wie ging es denn zu, dass Sie dem Kapellmeister Himmel ein weit theureres Instrument ohne alles baare Geld für Manuscripte zukommen liessen! Seine Kompositionen haben freilich für den Verleger einen grössern Werth wie die meinigen; sie werden wegen seines grössern Rufes mehr gekauft. Wollten Sie aber nicht als solcher sondern als Künstler und Kunstkenner unsere Sachen beurtheilen, so werden hoffentlich die meinigen, besonders die neuesten Manuscripte nicht zurückstehen. Aber hätten Sie wohl auf den verschiedenen Zweck den wir, Himmel und ich heissen, einige Rücksicht nehmen können. Himmel hat sein Instrument auf Speculation von Ihnen genommen und wird es, ehe er von hier abgeht mit einem gewissen nicht kl. Gewinn wieder absetzen; ich hatte es zum Geschenk für meine Frau bestimmt. Himmel wird Ihnen seine Manuscripte gewiss nicht wohlfeil anrechnen, wie Sie schon aus dem Honorar für seine Liederchen gesehen haben werden. Ich hatte Ihnen versprochen die meinigen so billig wie möglich zu geben. Doch genug davon und nun zum Zweck des Briefs.

Um als Komponist einen Ruf zu bekommen ist das einfachste Mittel, seine Kompositionen, wenn man sich ihrer nemlich nicht zu schämen braucht, durch die Presse bekannt zu machen. Ich schicke Ihnen grade vor einem Jahr 3 Manuscripte, wovon jetzt erst 2 erschienen sind. Daraus ersehe ich, dass Sie ohnmöglich alle die Kompositionen, von denen ich wünschte dass sie bald bekannt werden mögten, verlegen können. Da mir aber zu sehr daran liegt, dass einige meiner bedeutenden Sachen, durch die ich am ersten hoffen darf als Komponist einigen Ruf zu bekommen, nemlich 3 Ouverturen einige Scenen aus der kl. Oper und besonders meine letzten Concerte so bald als möglich bekannt werden; so ersuche ich Sie recht sehr mir bald und bestimmt zu schreiben, was Sie von meinen Sachen, die Ihnen aus meinen Briefen [bis auf ein neues Concert in es und einen Potpourri über Thema's aus dem Don Juan] hinlänglich bekannt sind, wohl verlegen könnten, und wie bald ich hoffen dürfte sie in Stich zu sehen. Da Sie mir in einem Ihrer Briefe schreiben, dass Sie sich jetzt für grössere Sachen nicht einlassen könnten, so werde ich mich wegen dieser an einen andern Verleger wenden, und Sie können mich verpflichtet wenn Sie mir einen gefälligst vorschlagen.

Da die projectirte Reise mit meiner Frau nun nächsten Winter wills Gott vorsich gehen soll, so können Sie leicht denken wie sehr mir die baldige Erscheinung meiner Sachen am Herzen liegt.

Für die Auszahlung des Geldes an Hr. Linburger danke ich Ihnen ergebenst.

Mit Hochachtung

Ihr
Freund
L. Spohr.

Kurze Nachrichten.

In Meiningen fand im August eine Versammlung der Allgemeinen deutschen Tonkünstler-Gesellschaft, in Eisenach auf der Wartburg bei Gelegenheit des Wartburgfestes eine Aufführung von Liszt's «Elisabeth» statt.

Herr Salvi, Director des Hofopertheaters in Wien, und Herr Carl Eckert, Hofcapellmeister in Stuttgart, haben die Entlassung erbeten.

Anton Rubinstein soll nun doch, wie es neuerdings heisst, seine Stellung in Petersburg aufgeben und wieder konstreiren machen.

Leipzig. Am Stadttheater gastirten kürzlich Herr Carl Formes, Herr Soantheim, Frau Roske-Lund und Frau Dumont.

— Wer in Leipzig gewesen ist und das Hans zum goldenen Baren, des bisherige Geschäftshaus von Breitkopf und Härtel, gesehen hat, wird sich keinen schlechten Begriff von den Geschäften dieser Firma machen, wenn er jetzt des neuo demnächst zu bestehende Geschäftshaus in der Nürnberger Strasse besichtigt. Es ist ein formlicher Coloss und im Innern auf's Zweckmassigste eingerichtet.

Zeitungsschau.

Die Darmstädter «Allgemeine Militär-Zeitung» brachte in Nr. 21 und 22 unter der Ueberschrift «Militärische Briefe aus Paris» einen Artikel «Der Wettkampf der europäischen Militärmusiken», worin nachzuweisen versucht wird, dass die deutsche Militärmusik alle andern Concurranten siegreich aus dem Felde geschlagen und einen entschiedenen Triumph erlebt habe. Wir bringen vielleicht noch Näheres über jenen Wettkampf, dessen Bedeutung aber freilich von Vielen stark überschätzt scheint.

Briefkasten der Redaction.

Die Notiz im Briefkasten der Nr. 22 wird hiermit annullirt.

ANZEIGER.

Bei Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam

[142]

ist erschienen

und bei Fr. Fleischer in Leipzig zu haben:

Dr. J. P. Heije, Griechenlands Kampf

und Erlösung. Eine neue niederländische Dichtung zu Beethoven's Ruinen von Athen. Preis 7 1/2 Ngr. netto.

[144]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

WALZER

für das Pianoforte zu vier Händen

von **Johannes Brahms.**

Op. 39. Pr. 1 1/2 Thlr.

[142]

Bekanntmachung.

Die königl. Musikschule in München betreffend.

Durch Allerhöchste Entschliessung vom 16. Juli d. J. ist in München eine vorläufig durch die k. Cabinetecasse dotirte Musikschule errichtet und die oberste Leitung und Verwaltung derselben dem unterfertigten Stelle, die ärztliche Direction dem k. Hofcapellmeister **Dr. Hans von Bülow** übertragen.

Die kgl. Musikschule ist eine Schule der ausübenden Tonkunst. Als solche bezweckt sie die Ausbildung von Sängern und Instrumentalisten, Dirigenten und Lehrern für den kunstgemässen Vortrag auf Grand eines künstlerisch-wissenschaftlichen Gesammtbegriffes, welcher zugleich die Gelegenheit zur Ausbildung in der Composition bieten wird.

Die ganze Anstalt zerfällt in drei Schulen: **1. Gesangsschule.** (Obligatorisch: der Chorgesang; Specialfächer: der Sologesang überhaupt und der specifisch-dramatische Sologesang, verbunden mit rhetorischem und gymnastischem Unterricht.)

2. Instrumentalschule. (Obligatorisch: der elementare Clavierunterricht; Specialfächer: Clavier, Violine, Viola und Violoncell in der höheren Ausbildung für den Künstler- und Lehrerberuf, Orgel (mit Studium des Orgelbaues) für die kirchlichen Bedürfnisse wie für den Concert-Vortrag, schliesslich Contrabass und sämtliche Holz- und Blechblasinstrumente, insoweit die Ausbildung zum Orchesterspiel auf diesen Instrumenten als ein Bedürfniss für die k. bayer. Instrumentalcapellen erscheint und die betreffenden Schüler sich zu ihrer semestriellen Eintritt in dieselbe verbindlich gemacht haben.) **3. Musiktheorieschule.** (Obligatorisch: die Harmonielehre; Specialfächer: die höheren Zweige der musikalischen Theorie, d. h. Contrapunkt, Formenlehre und Instrumentation.)

Das **Lehrpersonal** besteht vorläufig aus den Herren Hofcapellmeister von **Bülow**, Hofcapellmeister **Wöllner**, Hoforganist **Dr. Häring**, **Julius Hey**, **Carl Bärmann jun.**, Concertmeister **Abel**, Hofmusiker **Brückner**, Hofmusiker **Werner**, **Peter Cornelius**, Professor **Rheinberger** und aus der k. Instrumentalcapelle in ihrer theilweisen oder ganzen Verwendung bei den Übungen, welche die schöne und richtige Ausföhrung der Werke namentlich classischer Meister zum Zwecke haben und welchen die Schüler zu ihrer Belehrung und Bildung als Zuhörende beizuwohnen berechtigt und verpflichtet sind.

Das **Honorar** für den gesammten Unterricht beträgt auf das Schuljahr **105 Gulden (60 Thlr.)**. Aufgänzliche oder theilweise Befreiung von demselben haben nur geborne Bayern von hervorragendem Talente bei nachweisbarer Dürftigkeit Anspruch.

Das **Schuljahr 1867/68 beginnt** statt am 1. augustmweisse am **14. October** mit den **persönlichen Anmeldungen**.

Die in der Nummer 284 (Mittheilungsbogen der Bayerischen Zeitung) erschienene amtliche Bekanntmachung enthält den vollständigen Lehrplan, die allgemeinen und besonderen Vorbedingungen zur Aufnahme, sowie anderweitige auf die k. Musikschule Bezug habende Bestimmungen (worunter auch jene über die Aufnahme in die **Chorgesangsschule** als Hospitanten gegen ein jährliches Honorar von zwölf Gulden für solche, welche nur im Chorgesang sich auszubilden wüßten sind) und kann diese Nummer durch die unterfertigte Stelle bezogen werden.

München, den 19. August 1867.

Die k. Hofmusik-Intendanz.

[146]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

für das **Pianoforte** im leichtesten Style

von

EMIL KRAUSE.

Op. 16.

Preis 15 Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[147]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bargiel, W. , Psalm 96 für Doppel-Chor ohne Begleitung. Op. 32. Partitur	1 10
do. Singstimmen	— 20
Beethoven, L. v. , & Symphonie , C.moll. Op. 67. Arrangirt für Violine, Violoncell und Pianoforte zu 4 Händen, von C. Burckhard	3 —
Bonewitz, J. H. , Sur la mer. Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 28. Nouvelle Edition.	1 —
David, Ferd. , Die hohe Schule des Violinpians. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte herausgegeben. Nr. 11. Händel, Sonate, A dur	— 23
12. Tartini, Sonate, D dur.	— 1 —
Engel, D. H. , „Mein Hoffungsstern“. Russisches Lied, für das Pianoforte übertragen. Op. 38	— 10
Händel, G. F. , Concerte für Orgel oder Pianoforte, für das Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von G. A. Thomas. Nr. 2. Dur. Nr. 3. G.moll	— 25
Hassler, G. , Zwei Polonaisen für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 3. Nr. 1 und 2	— 17 1/2
Haydn, Jos. , 8 Symphonien. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. Neue Ausgabe. Erster Band Nr. 1—6. Elegant brochirt	3 13
Meyerbeer, G. , Der Prophet. Grosse Orgel in fünf Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug. 8 ^{te} . Eleg. brochirt	4 —
Rumann, B. , 10 kleine Tondichtungen für das Pianoforte. Op. 3	— 25
Schumann, Rob. , Phantasie für Pianoforte. Op. 17. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Aug. Horn	3 —
Winter H. , Ständchen für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8	— 18

[148]

Von Bach's Werken

(Ausgabe der Bach-Gesellschaft)

habe ich

Band 4, 2. & 10 Kirchenconsanten.	
— 3. Clavierwerke.	
— 4. Matthäus-Passion.	
— 5. Alth. I. 10 Kirchenconsanten.	
— 3 — II. Wehncapell-Oratorium.	
— 6. Hmüll-Messe.	

zu verkaufen und sehr gef. Geboten franco entgegen. Nur Band 3 ist etwas gebraucht, die übrigen Bände sind ganz neu. Leipzig, den 29. August 1867.

Robert Seitz.

Musikalienhandlung.

[149] Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Johann Sebastian Bach's Werke.

Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

IX. Jahrgang, enthaltend:

Sechs Sonaten für zwei Claviere und Pedal.
Sechs Präludien und Fugen. Erste Folge.
Sechs Präludien und Fugen. Zweite Folge.
Sechs Präludien und Fugen. Dritte Folge.
Drei Toccaten. Passacaglia.

Der Jahresbeitrag zur Bach-Gesellschaft beträgt 5 Thaler, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht jederzeit 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 Unterzeichneten in frankirten Briefen zu machen. Leipzig, im August 1867.

Breitkopf & Härtel,
Cassirer der Bach-Gesellschaft.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. September 1867.

Nr. 37.

II. Jahrgang.

Inhalt: Moritz Hauptmann. — Ueber Phantasie und Empfindung. — Recensionen (Kammermusik). — Feuilleton (Miscellen) [Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig]. Kurze Nachrichten. — Anzeigen.

Moritz Hauptmann.

S. B. Am morgigen Tage feiert, wie wir unsern Lesern bereits mitgetheilt, der würdige Cantor der Thomasschule, Herr Dr. M. Hauptmann sein 25jähriges Jubiläum in obiger Eigenschaft.*) Die Stadt Leipzig wird sicherlich nicht verfehlen, demselben bei dieser Gelegenheit ihre Hochachtung in mancherlei Form zu erkennen zu geben, und fühlen auch wir uns gedrungen, der vielfachen Verdienste des Mannes heute wenigstens mit einigen Worten zu gedenken. Was die Thomasschule betrifft, so sind wir allerdings am wenigsten in der Lage, Hauptmann's Wirksamkeit nach dieser Richtung zu würdigen, wir müssen dies Andern überlassen, da uns die Verhältnisse dieses alten ehrwürdigen Instituts nicht bekannt genug sind. Was Hauptmann als Theoretiker geleistet und gewirkt hat, darüber werden seine zahlreichen Schüler besser und dankbarer urtheilen als manche der Leser seiner »Harmonik und Metriks«, welches Werk für Viele leider noch immer ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch ist, während wir uns einbilden, es müsse sich, wenigstens im Wesentlichen, Jedem erschliessen, der sich ernstlich Mühe giebt den Sinn der dort niedergelegten tief sinnigen Bemerkungen zu verstehen. Der mündliche Unterricht wird freilich Manches klarer werden lassen, was in den Paragraphen eines Buches leicht abstract erscheint. Wie viel Capital aber aus dem Buche noch zu schlagen ist, das wird sich, wir zweifeln nicht daran, erst offenbaren, wenn einmal ein Berufener, etwa ein Schüler Hauptmann's aus seinen frischeren Jahren, einem förmlichen Lehrbuch die Gedanken jenes Werks zu Grunde legt.

Am wichtigsten ist Hauptmann für uns als Componist. Wäre er als solcher nach der oder jener Richtung nicht bedeutend, wir würden auch seiner theoretischen Thätigkeit die Wichtigkeit nicht beimessen, die wir ihr in der That beilegen zu müssen glauben, denn nur wer in der Arbeitsstätte des producirenden Künstlers vollkommen zu

Hause ist, hat einen klaren Begriff von dem, was die Lehre dem Schüler bieten soll und kann, weiss, was den Schüler beengt und hindert, kann ihn zu derjenigen Freiheit führen, wo er seine Eigenthümlichkeit zu entfalten vermag, ohne Unkünstlerisches oder schlechthin Barockes zu schaffen.

Man wird Hauptmann's Verdienst als Componist am sichersten würdigen, wenn man es nicht auf Gebieten sucht, wo es gerade nicht culminirt. Von einem »Cantor der Thomasschule« würde man allerdings nicht ohne Grund voraussetzen, seine Bedeutung müsse in der Kirchenmusik liegen, die er geschaffen. Dennoch scheint uns, dass man dabei von einer irrigen Voraussetzung ausgehen würde. Ein Cantor vor hundert Jahren und ein Cantor vor heute sind jedenfalls zweierlei. Der Stil der Musik vor hundert und mehr Jahren war der Kirche günstiger als der Stil unserer Tage, dem wohl Feinheit, Anmuth, Milde, Poesie im engeren Sinn zugeschrieben werden muss, der aber, was er nach dieser Seite gewann, auf der andern Seite an Kraft, Tiefe und Erhebung verlor. Die letzten Eigenschaften sind aber für die Kirchenmusik gerade die wesentlichen und unentbehrlichen. Die Liedform, in der sich die Empfindung der Gegenwart musikalisch am liebsten ausspricht, schliesst in ihrer Knappheit und Begrenzung den Ausdruck des Erhabenen, Unendlichen geradezu aus; sie dient als Dolmetsch rein menschlicher Empfindung, zur trefflichsten Charakteristik des menschlichen Subjectivismus, ist aber unfähig, den Inbegriff der Erhabenheit zu versinnlichen. Es ist daher durchaus kein Vorwurf für einen heutigen Componisten, wenn der Schwerpunkt seiner Musik in das weltliche Gebiet fällt. Bei Hauptmann kommt noch hinzu, dass die Schule, der er entstammt, die Spohr'sche, von vorn herein für die Richtung nach kirchlicher Seite nicht sehr günstig war. Uebrigens soll das vielfach Verdienstliche und Schöne in Hauptmann's Messen und andern lateinischen Kirchenstücken, dann in den Motetten und geistlichen Liedern, hiermit keineswegs zu gering angeschlagen werden. Wir sagen bei der Ueberschau der Productionen Hauptmann's blos, aber mit vollem

*) Hauptmann ist 1798 geboren, also jetzt nahezu 75 Jahre alt.

Bedacht: Bedeutend, ja von unvergleichlicher Schönheit erscheint uns Hauptmann's Schaffen hauptsächlich auf einem Gebiet, das eigentlich erst in neuerer Zeit auf- und zu Ehren gekommen ist, auf dem des weltlichen Chorliedes.

Hat auch in älterer Zeit das Chorlied im Madrigal einen Vorläufer gehabt, dessen Bedeutung nach Qualität und Quantität von der Musikgeschichte nie unterschätzt werden wird, so war doch diesem Madrigal noch durchweg der Stempel einer vielfach hemmenden Scholastik aufgedrückt, welche seiner neuerlichen Verbreitung und allgemeineren Würdigung einen Hemmschuh vorlegte. Die frühe Entwicklung des Chorliedes musste einer Zeit vorbehalten bleiben, wo die musikalische Bildung und Sangesfertigkeit mehr in's Volk übergegangen war, dieses dagegen aber auch wieder rückwärts volkstümliche Gestaltung forderte; es musste erst die Zeit der Sängergesellschaften, Liedertafeln, Singacademien und Singkürzchen herankommen, welche, wie bekannt, in der Schweiz von Nägeli, in Berlin von Zelter zuerst mit Erfolg angebahnt wurde. In Folge dieses Umschwungs ist hauptsächlich durch Reichardt (den älteren) und Mendelssohn das Chorlied auf- und so überraschend schnell zur Blüthe gekommen, dass man beinahe sagen möchte, diese Blüthe sei schon wieder vorüber, wäre nicht noch von einigen nachfolgenden Componisten Ebenbürtiges geschaffen worden. Unter diesen dürfte aber, da wir Rob. Schumann's dahin gebörende Producte nicht allzu hoch anschlagen, hauptsächlich Hauptmann den Ehrenplatz einnehmen. Was dieser in Rückert's alch stand auf Berges Halden, in Goethe's »Über allen Wipfeln ist Ruh', in Kl. Grob's »Heli in's Fenster scheint die Sonne' und in einigen andern Chorliedern gesungen hat, ist für alle Zeiten gesungen und kann den besten Compositionen Mendelssohn's auf diesem Gebiet an die Seite gestellt werden. Eine äusserst geistreiche Behandlung des vierstimmigen Chorsatzes, herrliche Klangwirkung, treffende Charakteristik, humoristische, ja witzige Pointen, frühe gesunde Popularität sind mehr oder weniger allen eigen; jene drei obengenannten Lieder aber stehen für uns so hoch, dass wir sie dem Werthvollsten gleich achten, was die Gesangsmusik aufzuweisen hat. Ein eingebenderer Artikel über die Entwicklung des Chorliedes, den wir hiermit veranlassen möchten, dürfte unsere Behauptung seinerzeit zu erhärten geeignet sein; für heute liegt es blos in unserer Absicht, Hauptmann's Verdienst als Componist dadurch sicher zu stellen, dass wir das Gebiet bezeichnen, wo man es, unserer Ueberzeugung nach, hauptsächlich zu suchen hat.

Was Hauptmann seinen Freunden und Schülern als Mensch werth ist, was er allen denen als künstlerischer Berather war, die namentlich in früheren Jahren, wo die Last des Alters sich noch nicht in drückender Weise bemerklich machte, seinen Verkehr genossen, das können wir hier nur andeuten. Soviel aber glauben wir sagen zu dürfen: Wer Hauptmann kennen zu lernen Gelegenheit

hatte, wird in einer Viertelstunde so viel schlagende und zum Denken anregende Bemerkungen vernommen haben, dass er derselben stets dankbar eingedenk bleiben wird. In aller Kunst bewandert und zu Hause, stehen ihm stets geistvolle und treffende Parallelen zu Gebote, die eine schnelle Orientierung auf grösseren Gebieten zur Folge haben. Wer aber in die Tiefe von Specialitäten unserer Kunst, wie mehrstimmiger Satz, Contrapunkt und Fuge, einzudringen Lust und Bedürfniss hat, dem wird durch ein paar Noten, die Hauptmann mit wenigen Bemerkungen dazu hinschreibt, abermals mehr Licht aufgehen als durch Folianten über diese Stoffe, die er vielleicht mühsam und aussichtslos früher durchgearbeitet hat.

Indem wir mit dem Obigen einen kleinen Gelegenheitsbeitrag zur Feier des morgigen Tags geliefert haben wollen, der nur noch dazu dienen möchte, Besseres und Eingehenderes über den Mann hervorzurufen, bringen wir hier als Pendant eine

Übersicht der im Druck erschienenen Werke von M. Hauptmann.

- Op. 1. 4 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Peters. (Neue Ausgabe.)
 - 2. *Deux concertans* für 2 Violinen. Leipzig, Peters.
 - 3. *Greichen* vor dem Bilde der »mater dolorosa« aus Goethe's *Faust*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig. (Neue Ausgabe.)
 - 4. »*Arco della Violella* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Peters.
 - 5. 3 Sonaten für Pianoforte und Violine (G-moll, Es-dur, D-dur). Leipzig, Peters. 3 Hefen.
 - 6. Sonatine für Pianoforte und Violine (F). Wien, Spina.
 - 7. 1 Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell (Es, H). Wien, Spina. 4 Hefen.
 - 8. Divertimento für Violine und Guitarre. Wien, Spina.
 - 9. Drei leichte Sonationen für Phe. und Violine. Leipzig, Siegel.
 - 10. *Salvem fac regem* für 4stimmigen Chor. Leipzig, Siegel.
 - 11. »*Amor timido* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Spina. (Neue Ausgabe.)
 - 12. 18 Stücke für Pianoforte. Wien, Spina. (Neue Ausgabe.)
 - 13. »*Solite regnum*« 4 voci pieno con organo (o Pfr.) ad lib. Bonn, Simrock.
 - 14. Acht Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Spina.
 - 15. »*Lauda animas Offertorio*« 4 voci pieno con organo (o Pfr.) ad lib. Leipzig, Siegel.
 - 16. 2 Duos für 2 Violinen (G-dur, A, F). Wien, Spina.
 - 17. 3 grosse Duetten für 2 Violinen (B, D, H-moll). Offenbach, André. 1 Hefen. (Neue Ausgabe.)
 - 18. Vocalmusik für Chor und Solostimmen. Leipzig, Siegel.
 - 19. 18 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André.
 - 20. Leichtes Concert für Pianoforte mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Violoncell (Es-dur). Leipzig, Peters.
 - 21. »Auf dem See« von Goethe, für 4 Solostimmen und 4stimmigen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Neue Ausgabe.)
 - 22. Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
 - 23. 3 Sonates pour Piano et Violon (B, G, D-moll). Leipzig, Peters. 3 Hefen.
 - 24. *Dodici Ariette pour Messo-Soprano* mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Hefen.
 - 25. 6 Lieder von Goethe, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Leipzig, Peters.
 (4 davon für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung bearbeitet von F. Brissier. Leipzig, Peters.)
 - 26. 6 Lieder von Rückert, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Peters.
 - 27. *Sei Sonetti di Petrarca p. Messo-Soprano* mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Peters.
 - 28. 12 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Peters.

- Op. 29. *Tre Sonetti del Petrarca p. Mezzo-Soprano* mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Siegel. (Neue Ausgabe mit ital. und deutsch. Text.)
- 30. *Missa für Solostimmen und Chorstimmen* mit Begleitung des Orchesters. Leipzig, Peters.
- 31. 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Violine. Leipzig, Peters.
- 32. 6 4stimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 33. 6 geistliche Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Chor und Solostimmen). Leipzig, Kistner. (Dasselbe bei Ewer and Co., London: *Six Motets for S., A., T. and B. to be sung without accompaniment.*)
- 34. Motette *Nimm von uns, Herr Gott* für Chor und Solostimmen. Leipzig, Siegel.
- 35. 6 geistliche Gesänge für 2 Soprane und Alt. Leipzig, Peters.
- 36. 3 Motetten: 1) *Komm heiliger Geist* für Chor und Solostimmen. 2) *Herr, unser Herrscher* für Chor und Solostimmen. 3) *Erhöre sei Gott in der Höhe* für Männerstimmen mit willkürlicher Begleitung von 2 Hörnern und 2 Posaunen.
- 37. 6 Lieder f. eine Singstimme mit Pfeilbegleit. Leipzig, Siegel.
- 38. *Cantate für Chor und Solostimmen* mit Begleitung von Organ und 4 Posaunen. Leipzig, Siegel.
- 39. *Omne Canticum*, Hymne für 2 Chöre und Solostimmen mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Siegel.
- 40. 3 Motetten für Chor und Solostimmen. Leipzig, Siegel.
- 41. 3 Motetten für Chor und Solostimmen. Leipzig, Siegel.
- 42. 6 geistliche Gesänge aus Fr. Oser's Kreuz- und Trostliedern für 4stimmigen Chor. Leipzig, Siegel.
- 43. 3 Kirchenstücke für Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 44. 3 geistliche Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Leipzig, Siegel.
- 45. Der 84. Psalm. Motette für Chor u. Solost. Leipzig, Siegel.
- 46. 12 zweistimmige Lieder ohne Begleitung. Gedichte von K. F. H. Strass. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 47. 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 48. Psalm 94 (V. 1, 3, 4 und 16), Motette für Chor und Solostimmen. Leipzig, Siegel.
- 49. 12 Lieder für 4stimmigen Männerchor, Gedichte von Ruckert. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 50. 12 Canons (ital. und deutsch) für 3 Sopraustimmen mit Begleitung des Pianoforte (auch ohne Begleitung zu singen). Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 51. Motette (Psalmworte) für Chor und Solost. Leipzig, Siegel.
- 52. Motette aus Psalm 114 für Chor und Solost. Leipzig, Siegel.
- 53. Drei geistliche Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Leipzig, Siegel.
- 54. Heft I. 6 leichte geistliche Gesänge für 2 Soprane und Alt. - II. 6 geistl. Chorgesänge f. 2 Soprane und Alt. Leipzig, Siegel.
- 55. 6 Lieder für 4stimmigen Männerchor, aus Fr. Oser's Naturliedern. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 56. 3 geistliche Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Leipzig, Siegel.
- 57. Psalm für 3 vierstimmige Chöre und 4 Solostimmen. Leipzig, Siegel.
- Ohne Opuszahl.
- 6 Tänze für Pianoforte. Halberstadt, Brüggemann.
- Rondo für Pianoforte. Halberstadt, Brüggemann.
- 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Halberstadt, Brüggemann.
- Ländler für Pianoforte. Amsterdam, Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst.

Theoretische Werke.

- Erläuterung zu Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge. Leipzig, Peters. (3. Auflage.)
- Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. 1853. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- I. Klang. II. Temperatur. Zwei Abhandlungen in Chrysander's Jahrbüchern für die Wissenschaft der Musik. 1861. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ueber Phantasie und Empfindung.

W. In Nr. 23 dieser Zeitung macht der Herr Recensent der ästhetischen Analysen des wohltemperirten Claviers die heiläufige Bemerkung, dass Gemüth und Leiden-

schaft*) mit der reinen Musik blutwenig (soll hier wohl gleichbedeutend sein mit: nichts) zu thun habe, und er (Recensent) Symphonie und Sonate nicht als Ausdruck des Empfindungslebens ansehe, sondern einzig begehre, dass Phantasie, nämlich musikalische, darin sich offenbare und zwar nach den Gesetzen des Schönen, die eben nur in ihr begründet seien.

Wiewohl uns diese Bemerkung durchaus nicht akzeptirisch erscheint — denn wer wollte noch jetzt die Aeusserung einer Meinung, welche auf dem Streben nach Wahrheit beruht, keizerisch nennen — so möchten wir die Richtigkeit und Gültigkeit derselben doch sehr bezweifeln. Es hat uns leid gethan, dass der Herr Recensent seiner öffentlich ausgesprochenen Ansicht die Begründung fehlen liess. Er möchte dadurch vielen Lesern wohl Anlass zum Selbstdenken, aber nicht Allen Klarheit gegeben haben, und wir sind in Folge dessen versucht worden selbst Hand anzulegen und seine vielleicht hier und da stillschweigend adoptirte Meinung etwas näher zu beleuchten.

Einbildungskraft (Phantasie) könnte man das Vermögen nennen, Erscheinungen, sinnliche Wahrnehmungen und Bilder im Innern zu reproduciren, oder auch dieselben unter sich willkürlich zu verbinden, umzugestalten, zu erweitern und zu verändern, ohne aber von dem Wahrgenommenen und den gegebenen Grundformen ganz abzuweichen zu können. Dieses Vermögen ist jedem Menschen mehr oder weniger eigen, ohne dass demselben künstlerisch-productive Begabung zugestanden werden müsste; es macht den Künstler so wenig wie das Ross den Reiter.

Phantasie gewinnt erst dann künstlerische Bedeutung, wenn ihre Bildungen und Gestalten der Idee entwachsen, d. h. wenn sie es vermag, den Gedanken nach Empfindungen eine entsprechende, analoge, sinnliche, äussere Form***) zu geben.

Auf diesem Process des Gestaltens von innen nach aussen beruht jede künstlerische Thätigkeit: es hat uns daher befremdet, dass Recensent Phantasie und Empfindungsleben praktisch trennen und verlangen konnte, dass Musik einzig ein Product der Phantasie sei.

Man könnte sich möglicherweise denken, dass die Phantasie, losgelöst von jeglichem Empfindungsleben, Tonfolgen combinire; ähnlich wie sie im Traum die verschiedenartigsten Bilder aneinander reiht. Dieselben würden aber unter sich in gar keinem organischen, logischen, verständigen Zusammenhang stehen können, da sie der Basis der einheitlichen Empfindung entbehren, und die das Schaffen leitenden, im Menschen wohnenden Gesetze nicht auf sie Einfluss üben würden.

*) Wir finden dieses letzte Wort hier unpassend und überflüssig, da es nur des Zustandes des Gemüths (der höchsten Erregung) bezeichnet und mithin dasjenige, wrauf es dem Recensenten ankommt, gar nicht ausdrückt.

**) Unter sinnlicher Form verstehen wir nicht nur die direct sinnlich wahrnehmbare, sondern auch die im Innern reproducirte und ferner die, durch Zusammensetzung und eigenbübliche Verbindung sinnlichen Materials gewonnene Form.

So lange der Mensch lebt, wird von aussen auf ihn eingewirkt, sei es durch Begriffe oder sinnliche Objecte. Der Himmel, die Erde, das Meer und tausend andere Dinge in ihren mannigfachen Verbindungen, durch die Sinne vermittelt, füllen sein Inneres; aber nicht nur als äusseres Bild, welches das Gedächtniss festhält, sondern auch als ein durch die Erscheinung hervorgebrachtes, damit verbundenes geistiges Etwas oder Quantum. Dieses in uns entstandene geistige Quantum ist eine Wechselwirkung unsers Ich's und des darauf wirkenden Objects (daher von gleichem Object dieses Individuum einen andern Eindruck erfährt als jenes), und wir nennen es Empfindung. Das von aussen Empfangene krystallisiert nun gleichsam beim Künstler zur plastischen Gestalt des Kunstwerks.

Wenn unser Herr Kritiker die Phantasie von den Empfindungen getrennt produciren lässt, Phantasie aber die gestaltende Kraft ist, so fragen wir nur, was sie eigentlich gestalten soll? Nicht in was sie gestalten soll.

Phantasie ist einzig dem Gesetz unterworfen, das Material zu ihren Bildungen aus der Erscheinungs- und Erfahrungswelt nehmen zu müssen. Aller Gesetzmässigkeit, allen logischen Anordnungen in der Kunst liegt aber wieder die bestimmte Beschaffenheit und Gesetzmässigkeit des innern Menschen zu Grunde. Was den innern empfindungsfähigen Menschen (das Gefühl) verletzt, ist wenigstens subjectiv un schön.

Wenn der Herr Recensent nun äussert, er verlange, dass in Symphonie und Sonate sich einzig Phantasie offenbare und zwar nach den Gesetzen des Schönen, die eben nur in ihr (der Phantasie also) begründet seien, so müssen wir auch der letzten Hälfte dieses Ausspruchs die psychologische Wahrheit absprechen. Das, was wir ein Product unserer musikalischen Phantasie nennen, kann allerdings un schön sein, aber nur weil es das Gefühl verletzt, weil es der Construction des menschlichen Wesens nicht entspricht. Phantasie an sich hat mit Kunstgesetzen und Aesthetik nichts zu thun.

Wir behaupten nun schliesslich, dass Symphonie und Sonate (nicht als Kunstform, sondern als Kunstwerk gedacht) ein Tongebilde sei, welches der innere Mensch hervorgerufen, d. h. welches das Empfindungsleben, eine entsprechende reale Gestalt annehmen zu können, vermöge der Phantasie geschaffen hat, und nennen den Process des Vermählens der Empfindung mit der Phantasie im weitesten Sinne künstlerisches Schaffen; dieses ist wieder den Gesetzen unterworfen, die mit dem Wesen des Menschen, mit seiner gesammten geistigen Natur zusammenhängen. — Sollten wir unklar und unverständlich geblieben sein, so möchten das Verschmelzen und Ineinanderübergehen der psychischen Begriffe, und die Begriffsabweichungen und Schwankungen, welche der Wortausdruck für diese Begriffe häufig zulässt, wenigstens einen Theil der Schuld tragen.

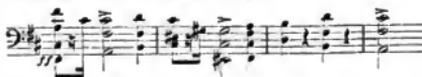
Recensionen.

Kammermusik.

- 1) Adolph Schlösser, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 108. Leipzig, Friedrich Hofmeister.
- 2) ——— Erstes Quartett (für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. Op. 109. Derselbe Verlag.

Die Opuszahlen 108 und 109 der vorstehenden Werke, ihre bedeutende Ausdehnung (das Trio umfasst 63 und das Quartett 79 Seiten) berechtigen eigentlich zu der Erwartung, in ihnen Werke eines durchaus geübten Componisten und in der weiten Form auch einen bedeutenden Inhalt zu finden. Wir werden sehen, wie weit diese Erwartungen gerechtfertigt werden können, ob sie sich überhaupt erfüllen. Das Quartett ist als ein *serstes* bezeichnet, bei dem Trio werden wir uns hinzu zu denken haben, dass dasselbe auch ein *serstes* ist, da wir dem Componisten auf diesem Feld noch nie begegnet sind; betrachten wir dies letztere zunächst.

Der erste Satz des Trios, *Allegro con spirito*, $\frac{3}{4}$ -Takt, D-dur, beginnt mit einer kurzen Einleitung in Fis-moll, deren syncopirtes Motiv für alle drei Instrumente, vollgriffig auch für Violine und Cello, für dieses so lauteud:



sich später als ein Theil des zweiten Themas ausweist. Aber Welch eine bedenklliche Fülle von Tönen für ein Streichinstrument! Man denke sich die Violine ähnlich und dazu die mächtigen Accorde des Claviers, welche Wirkung für dieses Ensemble! Nach 17 Takten tritt, unter bekannten Arpeggiofiguren des Claviers, im *unizono* der Violine und des Cello breit und gesangartig das ganz wohlklingende Hauptthema auf, dessen regelmässige Gliederung indessen im 13. Takte ziemlich schroff abbricht. In der Clavierstimme erscheint es darauf in ziemlich regelmässigen Nachahmungen:



die, weiter ausgedehnt, den Componisten über C-dur, D-moll, E-moll und mit Hülfe einiger vermindeter Septimenaccorde zur Dominante von A führen. Hier bringt die Violine das zweite Thema, zierlich, regelmässig, 12 Takte lang; das Clavier wiederholt es allein, erweitert es und, aus Motiven des ersten und zweiten Themas entwickelt sich der Schluss des ersten Theils, der indessen das Gefühl des Schlusses so deutlich ausspricht, dass jede Fortsetzung als etwas Angeheftetes erscheint. Und doch knüpft der Componist hier den freilich nur kurzen, aber vergeblichen Versuch an, das zweite Thema, welches manchen Stoff zu einer anmuthigen Verarbeitung böte, durch Modulationen nach Fis, Cis und Gis-moll und durch eine sehr kärgliche Benutzung der Instrumente interessant zu machen, — gleich darauf aber gelangt er zu seiner eigenen Befriedigung wieder in das Fabwasser eines breiten Gesangs; — und welches? An die letzten Takte des Hauptthemas knüpft sich eine ganz neue, 12 Takte lange Melodie, welche gewisshaft zuerst von der Violine, darauf vom Cello ausgeführt wird; —

dann aber geht es ohne Aufenthalt durch eine Menge stets dienstbarer, vermindert Septimenharmonien und rauschender Passagen zur Reiteration des ersten Theils, die denn auch, Dank der ungenügenden Vorbereitung, gänzlich wirkungslos bleibt. Schwerlich ist das eine Durchführung, eine Verarheitung des gegebenen Stoffes; vier Seiten sogenannte Durchführung gegen zehn Seiten Einführung! — Die Wiederholung des ersten Theils geschieht in der üblichen Weise, nur hätte der Componist hier nicht versäumen sollen, mit Hilfe der drei selbstständigen Instrumente die jetzt in der gleichen Tonart erscheinenden Themen von einer neuen und wirksamen Seite zu zeigen, — oder gestatten das die Themen nicht? — Aber es erscheint noch eine Coda, vielleicht hüt diese das Versäumte nach. Nach dem Eintritt des zweiten Themas in B-dur und im pp und nach einem Uebergang zur Dominante von H tritt in H-moll und piano das erste Thema ganz in derselben Weise ein, in welcher es fortwährend im ersten Theil aufgetreten ist, eine Wiederholung also und eine matte Wiederholung von etwas zur Genüge Bekanntem! Mit Synkopen des zweiten Themas und rauschenden, nicht ganz neuen Figuren geht es dann zum Schluss. — Der Totaleindruck dieses ersten Satzes, der sich am Schluss des ganzen Werks nur verstärkt zu erkennen giebt, ist ein ermüdender und dabei nicht einmal ein einheitlicher. Mit dem Eintritt der beiden Themen, die zwar ein melodisches Talent des Componisten bekunden, aber durchweg an Bekanntes erinnern, ist eigentlich der ganze Inhalt des ersten Satzes so ziemlich erschöpft. Thematische Arbeit ist des Componisten schwache Seite, das erste Thema erscheint fast nie in anderer als der von uns angeführte Gestalt. Die beiden Themen sind aber auch, so lobenswerth ihre übersichtliche Form ist, von zu gleicher Gestalt, von zu gleichem gesanglichen Gepräge, um nicht notwendig ein Eineiwei zu erzeugen zu müssen. Wo das feste Gefüge eines wahren Kunstwerks entstehen soll, müssen die Elemente, die die Themen, sich in ihrer Eigenartigkeit ergänzen, und eines muss sich entschieden dem andern unterordnen. Kurze, kernige Gedanken müssen erst später die ganze Fülle ihres Inhalts offenbaren, nicht aber sollen, wie hier, breite, aneinander gereihete Sätze von vorn herein allen Geist erschöpfen, den sie überhaupt besitzen! Fügen wir hinzu, dass die Modulation zu reichlichen Gebrauch von chromatischen, niemals frisch klingenden Fortschreitungen macht, dass, wo Abwechslungen oder Gegensätze versucht werden, dieselben für den einheitlichen Eindruck mehr störend als belebend sind, so haben wir ein Urtheil ausgesprochen, das allerdings für einen Componisten, der 108 Opera geliefert hat, nicht günstig ist. Wir möchten behaupten, dass Herr Schlässer sich bislang vorwiegend mit kleineren, gesanglichen oder meistentheils mit Salonwerken beschäftigt hat. Dafür spricht auch die Behandlung der Instrumente, die nicht so individualisirt sind, wie die höhere Form des Trios es bedingt, die vielmehr, wo sie nicht in Passagen zusammentreffen, sich ziemlich regelmäßig in Melodie und rauschende, für das Clavier jedoch oft genug eigenenthümlich unpraktische Begleitung theilen. Wozu da der Aufwand von drei selbstständigen Instrumenten? — Die übrigen Sätze des Trios, welche unsere Behauptungen als weitere Beweise dienen werden, können wir schneller an uns vorüber gehen lassen.

Der zweite Satz, ein Scherzo mit Trio, hier Capriccio genannt, *molto vivace* H-moll $\frac{3}{8}$, beginnt mit einem, wenn auch nicht bedeutenden, so doch ansprechenden Thema:



wendet sich im ersten Theil nach Fis-moll und in der Wiederholung desselben nach D-dur, erzielt aber den lebhaftesten Widerspruch durch einen kasserst trivialen Schlußsatz:



Die Modulation des mittleren Theils durch B- und H-moll, C-, D- und Fis-dur klingt unschön und uninteressant. Das Trio hebt mit einer aus zwei achttaktigen Perioden bestehenden Melodie an, nach deren Beendigung wir zur Abwechslung ein Stückchen Mendelssohn zu hören bekommen:



Es ist dies dadurch möglich geworden, dass das Trio im $\frac{3}{8}$ -Takt einhergeht, allerdings mit dem unvermeidlichen: *L'istesso tempo ma un poco moderato*. Man kann, namentlich in einem harmlosen Trio, die unvermittelte Zusammenstellung solcher Gegensätze, die ja doch nur auf Effecthascherei deuten, nicht genug tadeln.

Das *Andante soave*, $\frac{3}{8}$, ist ein Rondo zweiter Form, dessen Hauptsatz aus einem dreitheiligen Lied besteht, welches von den einzelnen Instrumenten Wiederholungen erfährt und A-dur als Tonica hat. Der kürzere Nebensatz steht in A-moll, hat aber eine Clavierbegleitung, die zu genau mit der von Mendelssohn für das *Andante* seines Cmoll-Trios gewählten Begleitungsfigur übereinstimmt. Dieser Satz ist auch hier eine Achillesferse des Componisten, aus welcher gefälliger Klangwirkung, leidet derselbe doch an Eintönigkeit, und die durchaus nicht originelle Melodie des Hauptsatzes gewinnt in der Wiederholung nicht durch das *unisono* der Streichinstrumente, die sogar zwei Octaven von einander getrennt sind.

Im Finale, *vivace* $\frac{3}{8}$, haben wir einen Satz, der aus einem Hauptthema und zwei Nebenthemen regelmäßig angefasst ist, aber es treten auch in demselben die schon gerügten Uebelstände uns wieder entgegen. Wenn das Hauptthema nach einer sechstaktigen *unisono* Einleitungsfigur so wie folgt



frisch auftritt und das erste Nebenthema sich ihm gehörig unterordnet (wenn auch mit einer eigenenthümlichen Sequenzenliebhaberei), so tritt dagegen das zweite Nebenthema mit den Präntensionen eines eigenen Rondosatzes aus den ihm gebührenden Grenzen und entschädigt durch seine süßliche Melodie nicht für die Zerstückelung des Ganzen. Die Durchführung ist mit Motiven des Haupt- und ersten Nebenthemas zwar mit besserem Erfolg versucht, als im ersten Theil, aber auch hier fehlt es nicht an gänzlich unpassenden, ja trivialen Elementen. Werden wir niemals durch gewaltige Gedanken angetregt und aus dem gewöhnlichen Gleise gelenkt, so vermissen wir doch zur Entschädigung auch jenes feine Gefühl für die Schönheit der Form, die das Unpassende auszuschleusen und das Zulässige

zu einem anmuthigen, den kritischen Verstand entwandnenden Ganzen zu vereinigen weiss.

In dem zweiten oben angezeigten Werke Schösser's, dem Quartett, offenbaren sich die Schwächen des Componisten in noch viel höherem Grad. Nicht nur macht sich eine grössere Erfindungsarmuth geltend, sondern es zeigt sich auch, wie der Componist mit vier Instrumenten noch weniger anzufangen weiss, als mit dreien. Der Eindruck, den man durch ein aufmerksames Lesen dieses Werks erhält, wird durchaus kein anderer, kein günstiger durch das Anhören, durch die Ausführung desselben. Es bleibt deshalb für den Recensenten eine ziemlich unerquickliche Arbeit, das durch seinen Stoff sowohl, wie durch seine Conception wenig fesselnde Werk in seinen Einzelheiten durchzugehen. Jedoch werden wir dem Verfasser wie unserer Aufgabe gerecht und versuchen, ob wir dem Leser ein annähernd klares Bild von diesem Erstlingsquartett des schon so viel geschrieben habenden Componisten entwerfen können.

Der erste Satz *Moderato assai*, F-moll $\frac{3}{4}$, beginnt mit rauschenden Sechszehnteln des Claviers im *p*, aber in primitivster

Gestalt, nämlich:



u. a. w., auf welches

Gewoke sich im zweiten Takt das erste Thema erhebt, und zwar im Cello beginnend, im nächsten Takt von der Bratsche und im folgenden von der Violine in immer höher steigenden Octaven fortgeführt. Dieser geistreiche Gedanke ist so neu, wir müssen ihn deshalb hierher setzen:



er wiederholt sich pflichtschuldigst auf der Dominante, hierauf Accorde und Läufe ethlicher verminderteter Septimenharmonien, dann einige kleine Zwischengedanken, und das Thema kommt nach einem *ff unisono* zum zweiten Mal für das Clavier allein, in der Cadenz desselben mit Figuren der Streichinstrumente. Nach wenig Takten weiter gelangen wir natürlich zur Dominante der verwandten Durtonart (*As*), um in dieser selbst ein ganz unschuldiges Gesangsthemata zu vernehmen, zunächst für das Clavier allein und als Wiederholung von der Violine mit Begleitung der Viols und des Cellos. Wahrscheinlich um nur einmal zu hören, wie dies schöne Thema in einer andern Tonart klingt, erscheint dasselbe nach einem jähren Uebergang in E-dur; ist es hier verklungen, so stehen wir durch den bekannten $\frac{3}{4}$ auf *tes* sofort wieder in Es, und nach vier Takten Passagen beginnt ein Nebenthema in den Streichinstrumenten mit einfacher Clavierbegleitung, welche in abnormalen rauschenden Sechszehntelfiguren ausläuft und brillant zu endigen versucht mit einem Ueberläufer zur Repetition des ersten Theils. Den zweiten Theil, als Turnierplatz der Themen, hat sich der Componist ziemlich leicht gemacht, von einer Verarbeitung, einer Verschmelzung der Themen ist nicht die Rede, wenigstens nicht viel zu sehen, dieselben treten in unschuldigster Weise immer nach einander, bald für dies, bald für jenes Instrument auf und in verschiedenen Tonarten; in der Clavierstimme erscheint das eine Thema sogar einmal in aufgelösten Octavensechszehnteln, wie man dergleichen in den trivialsten Salonstückchen zweiter und dritter Classe antrifft. Nachdem man Des- und A-dur, D-moll und B-dur gehört hat, wendet sich die Modulation nach der Dominante C und bringt dabei

Anklänge an das erste Thema und nach sieben Takten, vom *p* bis zum *f* sich steigerrnden grossen *unisono* hebt mit dem ersten Thema in der Tonica der dritte Theil an, und zwar so, dass das Clavier damit allein beauftragt wird und mit kleinen Füllungen der Streichinstrumente bei den Cadenzfüllen. Sonst ist nicht viel Neues von diesem Theil zu melden, die Repetitionen gehen ihren geregelten Lauf, selbstverständlich erscheinen auch die Nebenthemen in der F-dur-Tonart, die im ersten Theil in As-dur erklangen. Der Satz schliesst übrigens wieder in F-moll mit Anklängen aus dem ersten Thema, aber auch mit den rauschenden Trommelfiguren *ff* in der Clavierstimme, ferner mit etwas chromatischer Tonleiter in der rechten Hand bei sonst liegen bleibendem *f* in vier Octaven der Streichinstrumente, wozu noch die linke Hand in dem Clavierpart eine Octave tiefer auf *f* weiter trommelt. Ein Gesamturtheil über diesen Satz können wir uns ersparen, aus obiger Skizze ergibt es sich von selbst. Der zweite Satz, *Adagio non troppo* C-dur $\frac{3}{4}$, nimmt den Anlauf zu etwas Besonderem, harmonischen Läufen des Claviers, ein beinahe choralarziges Zwischensatz, dann *tremolo* und nur in Streichinstrumenten nach einander *alla maniera d'un Recit.*, alsdann den choralarartigen Satz für diese Instrumente mit *Figuration im unisono* des Claviers, aber dabei bleibt, es entwickelt sich nichts grossartig. Im Clavier folgt dann eine gesangartige Melodie mit Passagenwerk endend, und damit haben wir alle Factoren gefunden, aus welchen das ziemlich umfangreiche *Adagio* zusammengesetzt ist, aber diese Factoren vermischen sich nicht, sie werden einzeln, bald ganz, bald stückweise verwendet, und dadurch wird das Ganze eigentlich formlos. Der dritte Satz, *Scherzo vivace* F-dur $\frac{3}{4}$, zeichnet sich durch seine grosse Ausdehnung aus, er umfasst 17 Seiten mit einem Trio aus Des-dur, dazu kommt dann noch die einfache Repetition des Scherzo selbst von 11 Seiten. Obgleich man nicht sagen kann, dass die Themen gerade sehr charakteristisch für ein Scherzo erfunden und auch interessant verarbeitet wären, so möchte doch dieser Satz einen günstigeren Eindruck machen als die vorausgegangenen, da, wenn wir auch nur schon Dagewesenem begegnen, der Satz doch etwas mehr Fluss zeigt, nur wird die Wirkung wieder beeinträchtigt durch die grosse Ausdehnung. Vom Anführen der Themen etc. können wir füglich absehen. Das *Finale* beginnt mit einer kurzen Einleitung im *Adagio*, welche, obgleich sie später noch einmal auftritt, für diesen Satz unmotivirt erscheint. Nach derselben hebt im $\frac{3}{4}$ und *Agitato non troppo* das Hauptthema an, welches den Versuch macht, etwas Leidenschaft zu offenbaren, aber diese Stimmung hält leider nicht lange vor. Durch etliche Phrasen in den Streichinstrumenten mit Clavierbegleitung von der gewöhnlichsten Art geht es zu dem trivialen zweiten Thema in As über, wozu sich dann noch später in F-dur ein anderes, aber durchaus nicht schöneres Motiv gesellt. Von einer kunstreichen Verarbeitung, wie überhaupt von einer thematischen Arbeit haben wir auch hier nichts entdecken können, die Themen kommen und verschwinden wieder, das virtuose Element in der Clavierstimme ist und bleibt vorwiegend, aber erscheint durchaus nicht neu und auch nicht interessant genug. Wir glauben deshalb nicht zu viel gesagt zu haben, wenn wir dieses Werk als im Werth noch bedeutend unter das zuerst besprochene Trio stellen. Leider können wir nicht einmal den Componisten aufmuntern in diesem Genre weiter fortzufahren, um vielleicht noch etwas Besseres von ihm erwarten zu können, da ihm nach unserer Meinung hauptsächlich zweierlei fehlt, was wir schon angedeutet haben, nämlich Erfindungsgabe und das Talent zur thematischen kunstreichen Verarbeitung der aufgestellten Motive, ohne welchen Vorzug nach dem, was auf diesem Gebiet bisher schon geleistet, Niemand zu reussiren vermag.

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig.

4. Gothe den 11^{ten} August 1808.

Lieber Freund.

Noch immer bin ich nicht im Stande Ihnen die beyden Quartetts zu überschicken. Verschiedene Male habe ich versucht sie zu vollenden, allein meine Seele ist so ganz mit einer neuen grossen Arbeit beschäftigt, dass ich wohl schwerlich jetzt etwas gescheutes machen möchte. Wollten Sie aber an der Stelle der Quartetts eine Concertante für 3 Violinen (die ich dieses Frühjahr nach unserer Zurückkunft, auf Veranlassung der vielen Klagen über Mangel an guten Concertanten komponirt) annehmen, so werde ich sie Ihnen mit nächster Post überschicken. Sie träte dann als 9^{tes} Werk an die Stelle der Quartetts. Oder wollten Sie 2 neue Polonairs, einen mit Stimmigen den andern mit vollständigem Accompanement in Verlag nehmen?

Die Arbeit die mich jetzt ausschliesslich beschäftigt ist eine grosse Oper in 3 Aufzügen. * Der erste Act ist bereits beendet und ich arbeite jetzt an dem 2^{ten}. Mein Genus scheint sich besonders zu der Grandkomposition hinzuneigen, denn ein sehr gerbeiltes Finale des ersten Actes welches ich hier gegeben habe, wurde mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Ich hoffe daher durch diese Arbeit mir am schnellsten Ruf als Komponist zu erwerben. Nächsten Winter werde ich sie in Weimar und dann wahrscheinlich auch in Frankfurt am Theater bringen. Wenn's mir einigermaßen möglich ist, werde ich alldeun auch noch Leipzig kommen, um Ihre Erhördlichen Herren zu sehen und für meine Frau eine Ausstattung. Schon lange war dies mein heftigster Wunsch.

Wissen Sie nichts von Rode. Er ist durch Königsberg geriet aber seitdem wie verschunden. Ich habe lange gehofft er würde durch Gothe reisen!

Grüsse von meiner Frau.

Ihr

Freund
Louis Spohr.

NS. Haben Sie noch von den Quinten, von denen ich einen Stock mitnahm, und die ich sehr gut gefunden habe, oder auch andere eben so gute, so schicken Sie mir doch 3 Stück mit erster Post mit der Nota.

5. Gothe den 21^{sten} Nov. 1808.

P. P.

Ich würde Ihnen das Concert gleich mitschicken, wenn ich es nicht für nöthig gehalten hätte, manches in der Prinzipalstimme leichter, und das Concert dadurch gemeinzigter zu machen. Auch im Accompanement habe ich einige schwere Stellen angemerkt; ich lasse es nun noch einmahl anschreiben, und werde es am Geburtstage des Prinzen am 21^{sten} spielen. Doch kann ich Ihnen dieses Concert nicht unter unsern ehemaligen Bedingungen geben, da ich alte Musik die ich gebrauchte vom Hofe bekomme; ist es Ihnen daher gefällig dieses Concert unter denselben Bedingungen zu nehmen, wie ich mehrere Sachen an Nageli verkauft habe, für ein Concert nämlich 75 Thlr. baar, so erbiete ich mir darüber ein Paar Zeilen Antwort.

Die grosse Arbeit von der ich Ihnen schrieb ist vollendet. Es ist dies eine Oper in 3 Aufzügen, die ich für Schröder in Hamburg zu dessen neuer Entreprise geschrieben habe. Gegen Ostern werde ich hioreisen am sie selbst zu dirigiren.

Zu Buchoff's Concert ist bis jetzt bloß des Requiem bestimmt, und wir sind verlegen etwas passendes dazu zu finden. Wenn Sie glauben das Himmlische Vater Unser sich mit Ehren daneben stellen darf, so will ich es vorschlagen.

Meine Clarinettkompositionen hatte ich zur Heranngabe in schwarz. Ich glaube nicht dass sie je an anderer als Hermsstädt gut bliessen wird.

(Folgt ein Urtheil über Beethoven'sche Compositionen, das wir lieber nicht mittheilen wollen. D. Red.)

Mit Hochachtung

Ihr
ergebenster Diener
Louis Spohr.

6. Gothe den 1^{sten} Jenner 1813.

P. P.

Bykommend erhalten Sie, mein lieber Freund, die Partitur meines Clarinetten-Concerts. Haben Sie die Güte es nun so bald als möglich erscheinen zu lassen. Ich habe, damit es gemeinzigter werde, alle schweren Stellen mit kleinen Noten über der Prinzipal-

* Es war «Atrana». D. Red.

stimme in leichtere abgeändert, und damit die Clarinetisten sich durch die Unvollkommenheit ihrer Instrumente von dem Studium dieses Concerts nicht abschrecken lassen, sind die O. Violinen geschrieben, die sie leicht ihre Clarinetten wie Hermsstädt und andere gute Clarinetisten zu verbessern. Lassen Sie doch diese auf der Rückseite des Titels vor der Principaltitel abdrucken.

Den Titel wünsche ich der Vorrede wegen tautsch, folgendermassen:

Erstes Concert für die Clarinette mit Begleitung des Orchesters komponirt von dem Freunde des Herrn Musikdirector Hermsstädt in Sondershausen zugeeignet von Louis Spohr.

9^{tes} Werk.

Ogleich der Recensent meiner Sinfonie ziemlich bald mit mir umgesprungen, und gegen manches Gute meiner Composition absichtlich blind gewesen ist, (besonders gegen das *Larghetto*) so hat er doch darin sehr recht, dass das *Scherzo* an lang sey, und ich habe daher auch schon in Frankenhäusen und neuerdings in Hamburg die beyden ersten Theile grade durchgemacht, wodurch diesem Uebelstande grösstentheils abgeholfen wird. Ware es nicht möglich in den noch nicht verschickten Exemplaren die Repetitions-Zeichen auszulöschen?

Mit der Aufnahme meiner Oper in Hamburg *) kann ich sehr zufrieden seyn. Sie erhielt viel Beyfall, obersichtlich das Gesangsconcert nicht das beste war, (indem Mad. Becker die vorzüglichste Sängerin, ihrer unpassenden Figur wegen, die erste Rolle wieder zurückgeben hatte und gar nicht sang) und das Subject nicht die geringste Interesse erregte. Das Orchester aber war durch den Beyrill vieler ausgezeichneten Künstler (Romberg, Hermsstädt, Grund und mehrere andere) ganz vorzüglich gut besetzt. Die 8 ersten Vorstellungen dirigitirte ich selbst. Jetzt wird nun Romberg's Oper schon gegeben seyn oder doch bald gegeben werden.

Mit Achtung und Freundschaft der Ihrige

L. Spohr.

Kurse Nachrichten.

In Schaffhausen erscheint unter dem Titel «Musica sacra für den Männerchor» eine Sammlung Meisterwerke alter, namentlich italienischer Kirchenmusik, ausgewahlt und bearbeitet von S. K. Müller, Musiklehrer am Lehrerseminar zu Ludwigshafen. Das erste Heft ist bereits ausgegeben und enthält 13 Stücke von Palestrina, 7 von Vitoria, 7 von Galius, 8 von Lassus, 4 von Gio. Croce, 8 von Hasler, 2 von Altagri, 1 von Baj, 2 von Leo, 2 von Jomelli, endlich je eins von Piloni, Lotli, Astorga, Perti, Aichinger, Biondi, Agostini, Marcello, Anerio und Pergolesi. — Die ganze Sammlung soll 80 Nummern in 6 Heften à 10 Ngr. enthalten.

Mozert's komische Oper «Die Gens von Cairo» hat auf dem Pariser Theater «des Fantaisie-Parisiens» viele Vorstellungen erlebt und soll nun auch den deutschen Bühnen verpfant werden.

Von Arrey von Dommers erscheint Anfang Octobers ein Handbuch der Musikgeschichte bis zum Tode Beethoven's in allgemein verständlicher Fassung. Ein Band von circa 48 Bogen.

Die Symphonie «Wallenstein» von Rabelberger, welche in München und Leipzig im vorigen Winter zur Aufführung kam, ist jetzt in Partitur und im vierhändigen Claviersatz bei Fritsch in Leipzig erschienen.

An Stelle des entlassenen Hofcapellmeisters in Stuttgart, Herrn Carl Eckert, ist mit ziemlicher Raschheit Herr J. Abert, der Componist der «Astorga», ernannt worden.

(Eingekandt.) «An die Herren Verleger von Werken für Orgel (Compositionen) und solcher Art Orgelwerke» ergebenst unterzeichnete, dessen Führe durch die Literar der Monnergesang (Leipzig, Rob. Forberg, 2. Aufl.) sich einer ziemlichen Verbreitung erfreut, beabsichtigt in nächster Zeit herauszugeben. «Führer durch die Gesammlitar der Orgelmusik und des Orgelbaus vom ersten Anfang bis auf die neueste Zeit.» — Ogleich derselben ein ziemliches Material zu Gebote steht, so dürfte doch dasselbe nicht ausreichen, ein lückenloses Genus zu schaffen. De ergebenst die Bitte an sämtliche Herren Verleger und Componisten Deutschlands etc., dem Unterzeichneten ein vollständiges (Angabe des Preises etc.) möglichst chronologisch geordnetes Verzeichniss ihrer Verlagsartikel in diesem Fach durch die Musikhandlung von Herrn Rob. Forberg in Leipzig (gratis, auf Buchhändlerwege) im Interesse der Kunst gefälligst zugehen lassen zu wollen.

Leipzig, im Juli 1867.

Robert Schueb, Lehrer.

*) «Der Zweikampf mit der Geliebten». D. Red.

ANZEIGER.

Stuttgart.

Conservatorium für Musik.

Mit dem Anfang des Wintersemesters, den 31. October, können in diese unter dem Protectorat Sr. M. des Königs von Württemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche sowohl für vollständige Ausbildung von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrkräften bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen einreihen.
Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Soloflagel, Clavier-, Orgel-, Violine- und Violoncellspiel, Tonsetzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesangs- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Stark, Kammermeister Schützky, Lebert, Hofpianist Fruckner, Speidel, Levi, Professor Faist, Hofmusiker Debussière, Hofmusiker Keller, Concertmeister und Kammervirtuos Singer, Hofmusiker Boch, Concertmeister und Kammervirtuos Gottermann, sowie von den Herren Alwens, Tod, Attinger, Hauser, Beron, Fink, Hofschauspieler Arndt und Secretär Bunsler.

Für das Ensemblespiel sind regelmäßige Lectionen eingerichtet. Zur Leitung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 48 Gulden rhein. (64 Thlr., 240 Frca.), für Schüler 48 fl. (75 1/4 Thlr., 303 Frca.).

Anmeldungen wollen vor der am 16. October stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt, sowie ein Bericht über deren bisherige zehnjährige Entwicklung unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im September 1867.

Die Direction des Conservatoriums für Musik.
Professor Dr. Faist.

[451] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Scarlatti's Klaviersonaten.

Neue Ausgabe.

Sechzig Sonaten in 6 Heften.

Heft 1. (No. 1—12) 1 1/2 Thlr. — Heft 2. (No. 13—22) 1 1/2 Thlr. —
Heft 3. (No. 23—30) 1 1/2 Thlr. — Heft 4. (No. 31—40) 1 1/2 Thlr. —
Heft 5. (No. 41—49) 1 1/2 Thlr. — Heft 6. (No. 50—60) 1 1/2 Thlr.

Diese berühmten Werke erschienen hier in sorgfältiger Auswahl und in höchst correcter Ausgabe. Kein Klavierspieler sollte sie entbehren.

Neue Lieder von Robert Franz

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Op. 38. Sechs Lieder von Heinrich Heine . . . Pr. 25 Ngr.
• 39. Sechs Lieder von demselben . . . • 25 •
• 41. Sechs Gesänge von verschiedenen Dichtern • 22 1/2 •

Neue Lieder von Robert Franz gehören zu den erwünschtesten Erscheinungen der heutigen musikalischen Literatur. Auch diesen hoffen wir die lebhafteste Theilnahme der Gesangsfreunde zu erblicken.

Die hohe Schule des Violinspiels.

Werke berühmter Meister des 17. u. 18. Jahrhunderts.

Bearbeitet und herausgegeben von

Ferdinand David.

1. Biber, Sonate (C moll) 1 Thlr. 5 Ngr. 2. Corelli, Folies d'Espagne (Variationen) 1 Thlr. 5 Ngr. 3. Parpora, Sonate 25 Ngr. 4. Vivaldi, Sonate 2 1/2 Ngr. 5. Leclair, Sonate (le Tombeau) 1 Thlr. 6. Leclair, Sonate (G dur) 1 Thlr. 10 Ngr. 7. Marcial, Sonate (D dur) 1 Thlr. 7 1/2 Ngr. 8. Veracini, Sonate (E moll) 1 Thlr. 10 Ngr. 9. Bach, J. S., Sonate (E moll) 1 Thlr. 10. Bach, J. S., Sonate (C moll) 1 Thlr. 7 1/2 Ngr.

Eine Sammlung von hoher Bedeutung für jeden tüchtigen Geiger, oder den, der es werden will. Kaum wird es trefflicheres Werk zum Studium und zugleich interessanter Musikstückchen geben.

Bei Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam

[452] ist erschienen

und bei Fr. Fleischer in Leipzig zu haben:

Dr. J. P. Heije. Griechenlands Kampf und Erlösung. Eine neue niederländische Dichtung zu Beethoven's Ruinen von Athen. Preis 7 1/2 Ngr. netto.

[453] Neue Ausgabe von J. S. Bach's Werken.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Johann Sebastian Bach's

KLAVIERWERKE.

Mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von

Carl Reinecke.

Erster Band. 1) 12 kleine Praeludien 12 Ngr. 2) 15 zweitimmige Inventionen 15 Ngr. 3) 15 dreistimmige Inventionen 18 Ngr. 4) Capriccio über die Abreise eines Freundes 6 Ngr. 5) Die 6 kleinen (französischen) Suiten 1 Thlr. 3 Ngr.

Jah. Seb. Bach's Klavierwerke erschienen hier in einer neuen von einem anerkannten Musiker und Passionen für den Vortrag sorgfältigst Ausgabe und zu billigen Preisen. Sie wird sich allen Freunden Bach'scher Musik und allen tüchtigen Klavierspielern empfehlen.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Jules Egghard.

Op. 88. **Sonate** pour Piano et Violoncelle. (A son ami Jules Epstein.) 2 Thlr.

Op. 88. **Sonate** pour Piano et Violoncelle. Arrangement pour Piano et Violon par E. Ronien. 2 Thlr.

Op. 84. **Deux Etudes** de moyenne difficulté pour le Piano. (A Monsieur Paul Mitterast.)

Cahier I. 85 Ngr.

— II. 4 Thlr.

Op. 471. **Colibris et Zephirs.** Imitation pour le Piano. 4 1/2 Ngr.

Op. 472. **La Riense.** Mazurka élégante pour le Piano. 1 1/2 Ngr.

Op. 473. **Pour la Patrie!** Chant caractéristique p. le Piano. 45 Ngr.

Fr. Gernsheim.

Op. 1. **Sonate** für das Pianoforte (F moll.) 4 Thlr.

Op. 2. **Praeludien** für das Pianoforte. (Frau Henriette Goury geb. Bocking gewidmet.) 1 Thlr.

Op. 4. **Sonate** für Pianoforte und Violine. (Seinem Freunde Theodor Parmenter gewidmet.) 4 Thlr. 45 Ngr.

Op. 49. **Salmis.** Siegesgesang der Griechen von H. Lingg für Männerchor und Orchester.

Partitur 4 Thlr. 35 Ngr.

Clavier-Auszug 4 Thlr. 40 Ngr.

Chorstimmen 15 Ngr.

Orchesterstimmen in Abschrift.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. September 1867.

Nr. 38.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Der Stern von Turan, grosse Oper in vier Acten von Richard Wuerst. Kammermusik). — Joseph und seine Brüder von Méhul. — Fauilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Recensionen.

Der Stern von Turan, grosse Oper in vier Acten von Richard Wuerst.

(Nach einer Dichtung von Paul Heyse. Clavierauszug mit Text, Pr. 8 $\frac{1}{2}$ Thlr. Berlin, Bote und Bock.)

S. B. Rich. Wuerst gilt in der Musikwelt, wenn auch nicht für einen genialen, epochemachenden Componisten, doch für einen gebildeten und begabten Musiker, der nichts Verwerfliches, auch kaum etwas schlechthin Geschmackloses geschrieben hat und schreiben wird. In der Stadt der Bildung »par excellence« lebend, müssen ihm durch vielfachen Besuch der Oper die Bedingungen klar geworden sein, unter welchen ein solches Product wirkt, nicht auf die rohe ungebildete Masse — denn diese kann er als Künstler nicht zum Richter in Kunstsachen wünschen — sondern auf diejenigen Kunstfreunde, deren Anforderungen durch die Bekanntschaft mit den Meisterwerken streng und billig zugleich sind, die nämlich das richtige Wollen, wenn es auch nicht von im höchsten Sinne genialer Kraft begleitet ist, zu schätzen wissen und sich am Schönen gern und vorurtheilsfrei erfreuen. R. Wuerst hat sich auch auf dem Gebiet der Oper hereits mehrfach bewegt, und wir haben es somit nicht mit einem ersten Versuch zu thun. Alle diese Umstände scheinen es zu rechtfertigen, wenn wir seiner kürzlich im Stich erschienenen Oper, die wir freilich nur aus dem Clavierauszug kennen, eine ausführlichere Besprechung widmen, und dabei einige, wie uns scheint, nicht mehr fest genug gehaltene Principien zu erhärten suchen.

Die Oper, wie jedes Kunstwerk überhaupt, will Genuss bereiten. Der Natur des Mittels — hier die Musik — gemäss, wendet sie sich zuerst direct an die Sinne als das empfangende Organ, also an das Ohr, und unterscheidet sich dadurch wesentlich von der Dichtkunst, welche wohl auch durch das Ohr empfangen werden kann, aber weit weniger auf dasselbe wirkt: das bloss Hören eines gesprochenen Dramas bereitet an sich noch keinen Genuss, der mit dem Musikgenuss in eine Linie zu setzen

wäre, weil eben die Musik auf die Sinne (durch das Ohr auf das Nervensystem, ja sogar auf das Blut) wirkt, während die Sprache sich an Vernunft und Geist wendet. Gleichwohl unterliegt der Sinnengenuss, welchen die Musik bereitet, der Controle durch Vernunft und Gefühl, und nur wenn diese den Genuss billigen und einen richtigen Zusammenhang oder, wenn man will, eine auffallende Analogie zwischen dem Stofflichen (Handlung und Text) und der Musik herausfinden, wird sich das Kunstwerk als ein leichtes erweisen. Das Stoffliche an sich kann einen Kunstgenuss nicht zu Stande bringen, sondern erst die poetisch-künstlerische, hier musikalische Behandlung. Wir fordern also von der Oper vorerst, dass sie uns einen musikalischen Genuss bereite, und dass dieser Genuss darin seine Billigung durch Vernunft und Gefühl finde, dass die Musik als vollkommener Ausdruck jener Empfindungen erscheint, welche der Verlauf des Stücks in den handelnden Personen selbst und in unserer theilnehmenden Seele erregt. Kann die Musik an sich keinen Genuss bereiten, wirkt sie an sich nicht vollkommen, und sind die darzustellenden Charaktere und deren Situationen und Empfindungen nicht derart, dass sie unser Interesse erregen und fesseln, so kann solche eine Oper uns nicht tiefer berühren, uns den beabsichtigten Genuss nicht bereiten. Noch mehr: Je tragischer oder gar unnatürlicher die Begebenheit der Oper, desto reicher und bedeutender muss die musikalische Behandlung sein, damit das Peinliche des Stoffes uns nicht nur erträglich, sondern genussbringend werde; ist dies nicht erreicht, so bleiben wir am Stofflichen hängen und empfangen nur den Eindruck, welchen dieses als solches hervorzubringen vermag.

Der Stoff der vorliegenden Oper ist im wahrsten Sinne hochtragisch, um nicht zu sagen crass. Ein Vater (der Schach von Iran), der seinem Sohn im Augenblick der Vermählung die Braut nimmt, um sie sich selbst zu vermählen, der dann aus Eifersucht (ohne für dieselbe genügenden Grund zu haben) den eigenen Sohn den Mörder überliefert; eine Königin (Dilruha, der Stern von Turan), die den Mordanschlag aus den Träumen ihres Gatten

entdeckt, denselben ihrem früheren Verlobten heimlich mittheilt, und — da dieser nicht daran glauben oder nicht sich retten will — sich selbst in die Hände der (über die Person des Opfers unwissenden) Mörder liefert, um den Geliebten zu retten; dieser selbst endlich (Prinz Sedadil), der zu spät kommt, um die schreckliche That zu verhindern, und nur noch in dem Tode des Vaters, der aus Schrecken über die Verwechslung ebenfalls zu Grunde geht, und in der Uebernahme der Herrscherpflicht in gefährvollem Moment Trost findet — das sind Personen und Ereignisse, die, auf der Bühne dargestellt, einen furchtbaren Eindruck machen müssen. Wenn der Tonkünstler es überhaupt vermag, einen Charakter wie den des Schach nicht nur zu motiviren (wie es das Drama kann), sondern ihm auch eine musikalische Seite abzugewinnen, so muss dazu mindestens ein künstlerisches Vermögen vorausgesetzt werden, das man genial nennt. Würde aber entgegengehalten, dass der Schach eben nur der Bösewicht des Stücks ist, dass die beiden andern Figuren die Hauptpersonen sind, so müssten diese wenigstens in ihrer künstlerischen Behandlung einen Ersatz gewähren, gross genug, um die künstlerische Darstellung der unnatürlichen Thaten des Schach aufzuwiegen.

Die Musik einer solchen Oper hat daher mehr zu leisten, als man sonst zu verlangen berechtigt wäre; es genügt nicht, dass sie an sich »höbsch« oder nicht gerade hässlich sei, sich genügt nicht einige Charakteristik der Personen und Situationen, sondern die Musik muss an sich von solcher Stärke der Wirkung sein, dass wir durch sie emporgetragen werden über die furchtbaren Leidenschaften, Conflict und Katastrophen, dass wir trotz aller dieser erschütternden Scenen dennoch einen erhebenden Kuneindruck mit fornehmen.

Hierzu ist vor Allem erforderlich, dass die Einzelmusikstücke für sich ihre volle Wirkung machen. Wenn unser Interesse an den handelnden Personen geweckt und genährt werden soll, so muss die Musik dafür sorgen, dass wir sie in der Verschiedenheit ihres Charakters aufgefasst und künstlerisch dargestellt sehen; dadurch wird sowohl die Mannigfaltigkeit der Gestaltungen, wie auch die bedeutendere Wirkung des Einzelnen erreicht. Die ältere Oper hat dies hauptsächlich durch die ausgeführte Arie (auch »Scene«) angestrebt, sie hat mit derselben ebensowohl Charakter- wie Situationsbilder geschaffen, die für sich eine vollständige Wirkung hervorbringen. Und nur die Arie (oder das ausgeführte Gesangsolo) vermag dies, weil die Musik nicht gleich zeitig mehrere Charaktere und mehrere Stimmungen mit voller Wirkung ausprägen kann, vielmehr der Concentration bedarf. Das Duett, Terzett u. s. w. bringt vorwiegend eine Situation zum Ausdruck, wobei aus einer Grundstimmung die verschiedenen Personen wohl sich selbständig abheben können, doch aber in der Grundstimmung das Moment der Einheit liegt. Die von den Neueren vielfach geschmähte und verleugnete Arie, die nur dann wirklich verwerflich,

wenn und wo sie bloß der Virtuosität des Sängers dient, und nur dann gelungen, wenn sie ein wirkliches Charakterbild giebt, ist noch von Beethoven und Weber beibehalten worden. Man denke an die grosse Arie der Leonore im »Fidelio«, wo die Kraft und Selbstverleugung der Gattin sich zum ersten Mal offenbart und uns zeigt, welches Wesen in dem scheinbaren Jüngling steckt, denn, seltsam genug, Rocco seine Tochter zum Weibe gehen will. Ebenso erfahren wir aus Pizarro's Arie den Charakter dieses Mannes, denn die Folgen seines bisherigen Thuns Schrecken zu bereiten beginnen. Selbst der gutmüthige und etwas beschränkte Rocco singt seine Arie »von Geld« und motivirt dadurch seine ein Kerkerdienst verengte Anschauung. Und Florestan! Lässt er uns nicht in seiner Arie (worunter immer ein musikalischer Monolog zu verstehen ist) die ganze Tiefe seines Elends, dabei die Gottergebenheit eines edlen und schuldlosen Gemüths fühlen? — Alle diese Einzelstücke bringen aber für sich eine vollkommene Wirkung hervor, und verdanken dieselbe der concentrirten Kraft, der Abgeschlossenheit ihrer Gestaltung. Wir rechnen die vorliegende Oper nicht zu jenen, die jene nothwendigen Einzelwirkungen in »Effecten« suchen. Der Componist scheint ein zu ehrlicher und gesinnungstüchtiger Musiker, um die Einzelmittel des musikalischen Satzes auf die Spitze und mit ihnen Missbrauch zu treiben. Wohl aber rechnen wir die Oper zu jenen Producten, die ihren Zweck nicht erreichen, weil sie das Einzelne nicht wichtig genug behandeln, nicht erst genug die Charakteristik und den formalen Ausbau berücksichtigen — mit einem Wort keine vollkommene musikalische Wirkung zu Stande bringen.

Um den Lesern dasjenige, was wir in Bezug auf die oben aufgestellten Punkte zu sagen haben, verständlicher zu machen, müssen wir nun das Sujet der Oper hier etwas genauer mittheilen.

Zu Anfang der Oper sehen wir den Schach und seinen Vertrauten Akil im Garten vor dem Palast. Akil bringt die »frohe Botschaft«, dass Prinz Sedadil und seine Braut sammt Geleit zu Schiff haben. Sedadil hat das feindliche Heer und Turan's König geschlagen; dessen Tochter aber ist Diruba »der Stern von Turan«, die dem Helden sowohl als Kriegsbeute, wie auch durch Amor's Gunst folgt. Der Schach ist zwar etwas unwillig, dass Sedadil, statt die Krone von Turan, bloß ein Weib mitbringt, doch ergiebt er sich scheinbar in dieses Verhältnis und ertheilt Befehl, das Hochzeitsfest zu bereiten. In der zweiten Scene — der Schach allein — verräth uns dieser, dass er einst Diruba's Mutter geliebt, dass diese aber von Turan's Fürst als Siegeslothe ihm genommen wurde. Als »Todfeinde« hasst er daher diesen und scheint befriedigt, dass sein Sohn ihn wenigstens gerächt und nun ebenso die Tochter entführt hat. Der Ruf grosser Schönheit, der Diruba vorangeht, scheint in seiner Seele bereits Hintergedanken zu erregen. In der dritten Scene erfolgt die Landung des jugendlichen Brautpaares. Dasselbe begrüsst

einerseits die Heimathserie, andererseits das neue Land, wo sein herrlich Loos beschieden ist. Liebesscene zwischen beiden. Die vierte Scene lässt Akil mit Gefolge dazutreten, aus der gegenseitigen Vorstellung entwickelt sich ein Terzett, das das Glück der Liebe zum Gegenstand hat. Die fünfte Scene versetzt uns in den Thronsaal, zum officiellen Empfang bei dem Schach; während des Aufzugs singt der Chor sein Willkommen an den Prinzen und an seine Braut. Die sechste Scene lässt den Schach in allem königlichen Pomp auftreten, der Chor sinkt vor ihm in den Stuhl; das Brautpaar stellt sich vor. Der Schach heisst Dilruba sich entschleiern und wird von ihrer grossen Schönheit und von ihrer Aehnlichkeit mit der von ihm geliebten Mutter dergestalt ergriffen, dass sofort in ihm der böse Auschlag reift, sie sich anzueignen. Das Sophisma: Mein Sohn hat Turan's Fürst mit meinem Heer geschlagen; ist dann se in der Ruhm, so bleibt me in die Beute — hilft ihm über alle Bedenken hinweg. Der Becher des Propheten wird gebracht, den das Brautpaar leeren soll, seine Bedeutung durch Akil erörtert; nachdem Dilruba getrunken, entreisst der Schach Akil den Becher. trinkt selbst und giebt damit zu erkennen, dass Dilruba ihm angetraut ist. Murren des Volks, verzweifelte Einreden der Liebenden — alles umsonst, der Schach lässt durch seine Vasallen die letzteren trennen, reisst Dilruba an sich und verbant den Sohn vom Hofe. Hiermit schliesst der erste Act. Der zweite spielt einige Jahre später. Prinz Sedadil ist an den Hof zurückberufen, erregt aber sofort den Neid und den Argwohn des Königs, da er vom Volk wie ein Abgott gefeiert wird. Die erste Scene lässt uns den Schach in übler Laune erblicken, welche tanzende Sclavinnen vergeblich zu verschrecken suchen, denn von aussen hört man wiederholt den Ruf des Volks: »Iheil Sedadil, dem Sieger!« In der zweiten Scene überlässt sich der Schach seinem Ingrimm, es entstehen neue böse Anschläge in seiner Seele: »Wähle nun, wähle: Weib oder Sohn!« — Die dritte Scene zeigt uns das Volk, wie es Sedadil im Triumph als »Sieger in festlichen Spielen feiert. In der vierten Scene erscheint die Königin mit ihrem Hofstaat, sie giebt, während ihrer Begleitung im Hintergrund verharrt, ihren hangen Gefühlen Ausdruck. Nachdem sie ihre Begleitung verabschiedet hat, stürzt (funfte Scene) der Prinz, mit einem Kranz geschmückt, herein und lässt sich vor der Königin auf ein Knie nieder. Scene des Wiedersehens, Kampf der Liebe und Pflicht in beiden; jene trägt augenblicklich den Sieg davon, aber bald trennt die Liebenden das Bewusstsein der Pflicht und der Gefahr. Der Schach (sechste Scene) tritt ungesehen auf, bemerkt die Beiden und belauscht sie; er kann nicht hören was sie sprechen, aber ihr leidenschaftliches Benehmen, ein Kuss der Königin auf des Prinzen Stirne, scheinen ihm trotz des darauf erfolgenden schnellen Abschieds mehr zu sagen als er glaubt ertragen zu können, und er beschliesst in der siebenten Scene, wo er seinen Gedanken und Gefühlen allein überlassen ist, den Tod des Sohnes. Auf den Ruf seines

Horns erscheint Hassan, der Anführer der Leibgarde (achte Scene), dem der Schach den Befehl giebt, einen Boten, den er am nächsten Morgen entsenden werde, in der Schlucht im Waldgebirge unzubringen: »Wer es auch sei — aufhehn sieht er noch die Sonne, untergeh'n nicht mehr. — Die neunte Scene versetzt uns wieder in das Festgewoge, Musik und Tanz füllen sie aus; dasselbst (zehnte Scene) treffen sich der Schach und der Prinz; ein kurzes Zwiegespräch drückt aus, dass der Prinz sich am Hofe unbehaglich fühlt, er bittet den Vater, ihn wieder zu entlassen; der Schach willigt ein und benutzt die Gelegenheit zu dem verhängnissvollen Auftrag: als Bote einen wichtigen Brief an die Grenze zu bringen. Der Prinz schwört seinen Botengang zur bestimmten Zeit auszuführen. Der Act schliesst mit der elften Scene: Jubel des Chors und Ballet, der Schach und der Prinz ihren besondern Gefühlen seitwärts Ausdruck gehend. — Der dritte Act beginnt im Schlafgemach des Königs-paares. Der Schach schläft sehr unruhig, die Königin wacht und beobachtet ihn, Gram im Herzen, aber entsagend. Sie fürchtet Schlimmes für den Prinzen und beobachtet immer aufmerksamer den Schach, der in abgerissenen Worten schreckliche Träume kundgiebt, endlich aber in festem Zusammenhang den Mordanschlag. Ort und Stunde seiner Ausführung verrath. Das erträgt die Königin nicht länger, sie fasst den verzweifelten Entschluss, dem Prinzen Nachricht zu geben, nimmt Turhan und Mantel des Schach und stürzt in dieser Verkleidung ab. Die zweite Scene versetzt uns in das Zimmer des Prinzen, der angekleidet in düstere Gedanken versunken auf dem Divan sitzt. Der Wächter ausserhalb kündigt des Morgens zweite Stunde an — die dritte Stunde ist die, wo er aufbrechen muss. Da tritt die Königin ein (dritte Scene). Sie bestirmt umsonst den Prinzen, den sie von dem Vernommenen unterrichtet, zu fliehen; dieser fühlt sich durch seinen Eid gebunden und hat am Leben nichts weiter zu verlieren. Verschiedene aufgeregte Gespräche, abermals Kampf zwischen Liebe und Pflicht; der Prinz beharrt bei letzterer. Da scheint in der Königin ein grosser furchtbarer Entschluss zu reifen; sie rafft die Verkleidung zusammen und stürzt ab. Schluss des dritten Acts. — Die erste Scene des vierten und letzten Acts spielt im Zimmer des Schach, der voller Unruhe ist, sowohl seines Mordanschlags wegen, wie auch durch die unerklärliche Abwesenheit der Königin. Eine Truppe Frauen, die in der zweiten Scene auftreten und um Erbarmen flehen, weil sie die Königin nicht finden können, wird sofort von ihm dem Tod geweiht und abgeführt. Dann (dritte Scene) tritt Akil mit der Nachricht auf, dass man zwei Boten das Thor der Stadt durchheilen gesehen habe, der zweite sei der Prinz gewesen. Der Schach erschrickt und giebt Befehl sofort sein Ross zu satteln, um den Boten nachzueilen. Doch Akil hat noch die zweite Botschaft, dass der Feind in Abwesenheit des Prinzen des Königs Heere geschlagen hat und die Stadt bedroht, dass das Volk stürmisch den Prinzen

zum Feldherrn begehrt. Die Würdenträger treten aufgeregt ein (vierte Scene), um diesen Wunsch verstärkt vorzutragen, endlich stürzt der Schach selbst mit dem ganzen Gefolge zu Ross und in der Richtung des Gebirgs dem Prinzen nach. Die fünfte Scene versetzt uns in jene verhängnisvolle Gebirgsschlucht, wo Hassan mit vier Dienern des Palastes bereits sein Opfer erwartet; es ist früh am Morgen, das Unheimliche der Dämmerung vermehrt das Grauen vor dem, was da kommen soll. Da erscheint (sechste Scene), von der Rotte wohlbemerkt, auf der Höhe in männlicher Botentracht die Königin; sie hat den Vorsprung gewonnen und geht mit Todesbewusstsein ihrem Geschick entgegen, um das theure Leben des Prinzen zu retten. Nach einigen Worten des Abschieds von Welt und Leben eilt sie in die Schlucht hinauf, wo sie sofort von den Mördern ergriffen und (mit den recht ungeschickten Worten: »Nieder mit dir, tückischer Bube! Schlag ihn zu Boden! Dein Leben Verräther!«) von Hassan erstochen wird. In diesem Augenblick erscheint der Prinz auf der Höhe (siebente Scene), das Geschehene zwar sehend, unwissend wo er der Streich getroffen hat, aber ahnend, dass dieser für ihn bestimmt war. Mit gezogenerm Schwert eilt er herab und wird von den Mördern erkannt, die vor ihm fliehen. Sofort erkennt aber auch er die theure, tödtlich getroffene, aber noch lebende Königin (achte Scene). Entsetzt über so grausames Geschick beschliesst er, den blutigen Leib vor den eigentlichen Mörder, den Vater und Gatten, zu bringen. Da ertönen Hornsignale, und der König mit Gefolge tritt selbst auf (neunte Scene). Wir brauchen das, was folgt, nicht auszumalen und haben bereits bemerkt, dass der König den Schrecken nicht überlebt. Die letzte Scene lässt uns noch in das Kriegsleben einen Blick thun: fliehendes Volk stürzt über die Bühne, den Prinzen um Hülfe vor dem Feind anrufend. Dieser ermaunt sich rasch, und mit den Worten: »Für dich, mein Volk, soll sie geopfert sein«, zieht er das Schwert, sammelt das Volk um sich und stürmt dem Feind entgegen. Der Vorhang fällt.

Das Sujet ist, wie man sieht, reich an spannenden, aufregenden, fürchterlichen Scenen, und wäre nach dieser Seite würdig gewesen, von einem Meyerbeer behandelt zu werden. Der Tonsetzer musste aber, wollte er ein nachhaltig wirksames Product schaffen und nicht in die Fehler des Letzgenannten verfallen, das Hauptgewicht seiner Kunst auf die ruhenden Momente legen, und auch an diesen fehlt es nicht: die treue, starke und opferungsfähige Liebe des Prinzen und der Diruba, der Sieg der Pflicht nach einmal Geschehenem, die wirkliche endliche Opferthat der Königin, der Heldensinn des Prinzen, der zum Schluss das Wohl seines Volks und Vaterlands höher stellt als die tiefe Wunde im Herzen, — das waren solche Momente, die vom Tonkünstler als die wichtigsten erkannt und von ihm mit aller Kraft seines Könnens in ergreifende und erhebende Töne umgesetzt werden mussten. Wir werden nun sehen, wie sich die Sache

musikalisch gestaltet, und ob die gegebene Musik darnach angethan ist, im Anschluss an die Hauptmomente der Handlung selbständige grosse und tiefe Eindrücke hervorzubringen. (Fortsetzung folgt.)

Kammermusik.

- 1) Carl Reinecke, Sonate (Nr. 2) für Pianoforte und Violoncell. Op. 89. Leipzig, Breitkopf und Hartel.
- 2) W. Taubert, Sonate für Pianoforte und Violoncell oder Violine. Op. 150. Leipzig und Winterthur, J. Hieter-Biedermann.

Um über die vorstehenden Werke zweier im Reiche der Musik längst erprobten Arbeiter eine richtige Ansicht zu gewinnen, dürfte der Weg der Vergleichung der einfachsten und angenehmsten sein. Beide Sonaten sind unter gleichen Bedingungen geschrieben, und ihre einzelnen Sätze können deshalb wohl direct einander gegenüber gestellt werden.

Das Werk von Reinecke beginnt mit einem *Allegro molto moderato* in D-dur, dem ein vieraktiges *Lento*, das Hauptthema kurz andeutend, vorangeht. Das Thema selbst (von stark Schumann'scher Färbung):



wird vom Cello eingeführt, von beiden Instrumenten verarbeitet und weicht nur kurz dem zweiten Thema in A-moll



als dessen Begleitung oder Contrapunkt es sogleich wieder stellenweise auftaucht. Dieses Thema repetirt sich in A-dur bald darauf mit einer getheilten Triolenbegleitung. Auch zu dem Schlussatz des ersten Theils wird das Material vom Hauptthema genommen. Die Durchführung gründet sich ganz auf das erste Thema, dessen einzelne Motive sich hier und da zu Gängen und kleinern Gruppen erweitern. Bei der Wiederholung erscheint das zweite Thema zuerst in H-moll und erst am Schluss der Periode in der Tonica. Mit Hülfe gebrochener Accorde in der Clavierstimme wird es zu einer Erweiterung des Theilsschlusses benutzt, der dann verhältnissmässig mit Motiven des ersten Themas erfolgt. Als harmonische Merkwürdigkeit, und eigenthümlich, wenn auch nicht schön, setzen wir die beiden Schlussakte hier her und bemerken, dass dieselben auch ebenso in A am Ende des ersten Theils stehen, und dass uns die Anspielung auf das Themamotiv nicht entgangen ist.

Lento.



In diesem ganzen Satz ist die nicht künstlerische Beschränkung in der Verwendung der Mittel lobend anzuerkennen, nur wird leider durch die fast unausgesetzte und wenig veränderte Wiederholung des nicht sehr fließenden ersten Themas und namentlich seiner unruhigen Triolen das Gepräge einer nicht gerade behaglichen Einformigkeit hervorgerufen. Wir möchten glauben, dass unbeschadet der innern Einheit dieser Mangel hätte vermieden werden können, — sei es durch häufigere Benutzung des zweiten Themas, sei es durch Ausdehnung einzelner Motive des ersten Themas zu grössern gesangartigen Gruppen.

Wie gestaltet sich dem gegenüber das Taubert'sche Werk? — Auch dieses beginnt mit einem *Allegro con brio* in G-dur, dem ein *Sostenuto assai* einleitend vorhergeht. Das Hauptthema, welches schon hier auftritt, gestaltet sich in *Allegro* wie folgt:



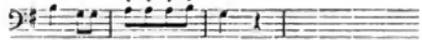
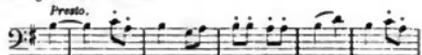
Gemäss seinem liedartigen Charakter tritt es hauptsächlich im Cello auf. Die Triolenbegleitung des Claviers entwickelt sich zu gangartigen Sätzen, welche zu einem Ruhepunkt auf *Fis* führen. Hierauf erscheint plötzlich in der Dominante *D* das kurze zweite Thema:



jedoch nur, um gleich wieder von satz- und gangartigen Triolenfiguren abgelöst zu werden, die demnächst dem sehr bekannt klingenden Schlussatz des ersten Theils Platz machen. Der Durchführungstheil ignoriert das zweite Thema gänzlich, bewegt sich aber durch mancherlei Tonarten, theils mit dem ersten Thema und Motiven desselben, theils mit Motiven des Schlussatzes. Die Wiederholung des ersten Theils im dritten bringt kurz vor dem Ende eine Ausweitung nach der Unterdominante, nach welcher das Hauptthema mit dem Schlussatz nochmals in der Tonica auftritt. Dieser Satz läuft offenbar nicht Gefahr, durch zu strenges Festhalten an dem einmal Gegebenen ermüdend zu werden, wohl aber können die vielfachen gangartigen Bildungen und die häufigen Modulationen im Durchführungstheil zu einem Mangel an Einheit führen. Und wenn bei dem Reinecke'schen Werk die dort obwaltende Consequenz zu mancherlei Härten Veranlassung gegeben hat, so ist zwar das Taubert'sche Werk hiervon weit entfernt, aber es tritt dafür in seinen Erfindungen dem Gewöhnlichen näher als wir oft wünschen möchten, und wahr ist immer die edle Haltung eines wirklichen Kunstwerks. Sie erinnern hier an den Schlussatz des ersten Theils und an das leer klingende *pizzicato* des Cellos im Eingang des *Allegro con brio*.

Sehen wir nun zu, wie weit die folgenden Sätze unsere bisherigen Eindrücke befestigen. — Es entspricht ganz dem leichten Blut, welches in der Taubert'schen Sonate zu fließen scheint, dass sie dem *Andante quasi Fantasia*, welches Reinecke bietet, nicht nur eine Romanze, sondern auch ein sehr heiteres *Scherzo*, weicher Satz von diesem verschmälert ist, entgegenzusetzen hat. Reinecke's *Andante*, *Fis*-moll $\frac{3}{4}$, gründet auf zwei Melodien, welche wiederholt und abwechselnd von beiden Instrumenten vortragen und begleitet werden. Ganz freie Zwischensätze verbinden die beiden Themen, und die einfache Rundform, welche dem Ganzen zum Grunde liegt, wird durch den bewegten Ausdruck, durch die fast decla-

matorische Behandlung, namentlich der ersten Melodie, verdeckt. — Taubert's *Scherzo* in G $\frac{3}{4}$ *vivace* (zweiter Satz) ist vom harmlosesten Charakter, und auch das etwas ruhigere Trio verleugnet seine Heiterkeit durchaus nicht. Leichte Clavierfiguren umspielen die geschmeidige Cantilene des Cellos, und das ganze Stückchen fühlt sich so wohl, dass es in doppelter Wiederholung, aber immer anspruchlos — denn strenge Ansprüche würden ihm allerdings nicht zuzagen — an uns vorüberzieht. Die Romanze in G-dur, *Andante* $\frac{3}{4}$, verweilt auf der Lichtseite des Lebens. Ihr Thema ist wohlklingend, die später gebildeten Zwischensätze erscheinen jedoch nicht immer bequem und natürlich. — Warum aber bei dem leicht verständlichen und ohne Widersprüche sich entwickelnden Charakter der drei ersten Sätze und zu Anfang des vierten Satzes Anklänge aus ihnen nochmals vorgeführt werden, vermögen wir nicht wohl einzusehen. Eine innere Nothwendigkeit scheint dazu nicht vorzuliegen. Dieser letzte Satz der Sonate von Taubert erhalt sich wiederum auf einem derb lustigen ersten Thema:



von dem das zweite zum Nachtheile der Composition wenig verschieden ist:



Leichtlebig und breit zieht der Satz dahin, mit vielen Passagen und Gängen vermischt, die mehr an die behagliche Gestaltung eines Rondos, als an den «ich zusammenfassenden» Charakter einer Sonate erinnern. Dieses »Sichzusammenfassen« kann man dagegen in vollem Maasse in dem letzten Theile der Sonate von Reinecke finden. Kurz und knapp erscheint die Form, durchaus gegründet auf das erste Thema:



Das zweite sehr hübsche Thema bildet nur eine Episode und trägt nichts bei zur weitern Gestaltung des Satzes. Der Charakter des Hauptthemas ist nicht frei von einer gewissen, namentlich durch die Triolen veranlassten Widerspenstigkeit (ebenso verhält es sich im ersten Satze der Sonate), und die häufige Wiederholung dieser Figur, zumal in allerlei künstlichen Formen der Engführung und Nachahmung, trägt allerdings nichts dazu bei, jene Frische und Klarheit zu erzeugen, welche sich sehr wohl mit einem gediegenen Inhalt vereinigen lässt, und welche bei Meisterwerken unser Ohr von vornherein so angenehm berührt. — Bei den uns vorliegenden und besprochenen Werken scheinen sich in gewisser Weise äussere Glatte und innerer Ernst auszuschließen, und wie die Taubert'sche Composition schon beim einmaligen Hören alle ihre Reize übersehen lässt, so wird der Genuss, welchen die Sonate von Reinecke bietet, erst bei näherer Bekanntheit erreichbar sein.

Joseph und seine Brüder

von Méhul.

(Aus der »Neuen Freien Presse« vom 22. Januar 1867.)

(Ueber diese allbekannte Oper schrieb Dr. Ed. Hanáček bei Gelegenheit der Wiederaufführung am Wiener Hofoperntheater einen lesenswerthen Artikel, den wir unsern Lesern gern schon früher mitgetheilt hätten, wenn nicht die Lieferfülle an Material uns bis heute daran verhindert hätte. Er wird aber Vielen noch jetzt interessant genug sein, um auch den verspäteten Abdruck zu entschuldigen. D. Red.)

Méhul's Oper »Joseph« machte bekanntlich kurz nach ihrem Erscheinen in Paris (1807) die Runde über alle deutschen Bühnen und ward bei uns bald heimischer und beliebter als im eigenen Vaterland. Der Umschlag im musikalischen Geschmack, welcher Beliebtheiten und Berühmtheiten so schnell altern macht, hat auch Méhul's Oper nach etwa dreissigjähriger Herrschaft allmählig von den Bühnen beseitigt. Da taucht plötzlich hier egyptische Joseph in jüngster Zeit an mehreren Hauptbühnen Deutschlands beinahe gleichzeitig wieder auf und wird in München, Stuttgart, Dresden, Frankfurt, zuletzt in Berlin (mit Niemann) freudig begrüsst. Erfahrungen wie diese würden jedenfalls für den gleichen Versuch an die Wiener Oper sprechen, wenn nicht der Werth des Werks selbst jede äusserliche Rechtfertigung überflüssig machte. Wir können der grossen Ueberschätzung Méhul's, wie sie vordem im Schwung war und in manchen Büchern noch nachklingt, nie Bestätigung; gewiss aber besitzt sein »Joseph« sehr werthvolle Eigenschaften, welche überdies durch die Gewalt des Contrastes gerade jetzt mit verdoppelter Kraft einleuchten.

Die Herrschaft Meyerbeer's, Wagner's und Verdi's, dieser drei meuterischen Grazien unserer musikalischen Epoche, bietet uns seit Jahren die stärksten dramatischen Aufregungen, sie hält uns fast nonunterbrochen in einer schwülen, süssigften Atmosphäre fest, deren elektrische Spannung uns nachgerade zu viel zumuthet. Tritt man daraus unmittelbar in die reine Luft einer friedlichen, vielleicht auch etwas einförmigen Landschaft, so fühlt man ein eigenthümlich wohlthuendes Behagen, ungefähr — wie wir gestern bei den Gesängen Joseph's und seiner Brüder. Fragt man uns, ob dieser wohlthätige Contrast, den das Publicum mit uns fühlte, Méhul's Oper eine neue Blütenzeit wie jene erste in Deutschland prophezie, ob »Joseph« nummehr dauernd fesseln, vielleicht gar eine ästhetische Reaction hervorgerufen werde, so können wir trotzdem nicht mit »Ja« antworten. Es fehlt dieser Musik zwar alles Arge des modernen Opernatis, aber damit auch so viel des Reizvollen und Bestechenden, was der fortschreit. den Gang der Kunst und das glänzende Talent Einzelter diesem Genre angeeignet und uns angewöhnt hat, dass an eine nachhaltige lebendige Wirksamkeit Méhul's kaum zu denken ist. Nur in sparsamen Reprisen und vortrefflicher Darstellung wird »Joseph« ein ausreichendes und dankbares Publicum versammeln.

»Joseph und seine Brüder« zählt zu den sehr wenigen modernen Opern, die der biblischen Geschichte, dieser Domäne des Oratoriums, ihren Stoff entlehnen. Wir haben aus neuerer Zeit noch eine zweite: Rossini's »Moses«, abgesehen von zwei Erzeugnissen der jüngsten Tage (Gounod's »Königin von Sabas und Anber's »Verlorner Sohn«), welche den biblischen Stoff willkürlich modernisiren. Biblische Handlungen passen schlecht für die Oper; die Ehrfurchtsdämmerung, welche sie umgibt, verträgt sich nicht mit der klaren, starren Gegenständlichkeit des Dramas, die grossartige Vorstellung von den Persönlichkeiten nicht mit dem menschlichen Maass scenischer Darstellung. Nun hat zwar der Dichter des »Joseph« seinen Gegenstand auf eine einfache Familien-Geschichte mit Wiedererkennung und Versöhnung reducirt und die Fehler des anpruchsvolleren »Moses« vermieden, dessen Wunderproben jedenfalls die allgemeine Heiterkeit des Publicums erregen. Er hat aber auch zugleich das lebendige Element des Dramas auf-

gegeben: Leidenschaft, Fortschritt und Kampf der Gegensätze. Das einfachste Verhältniss legt sich ermüdend durch drei Acte auseinander; der längst vorbereitete und erwartete Moment, dass Jacob endlich seinen Sohn wieder erkenne, wird mit einem sich zur Gedalpe steigern. den Phlegma hinausgeschoben. Und als dieser Hauptmoment des Ganzen endlich eintritt, vollzieht er sich in gesprochenem Dialog! Hier, wo die Musik ihr Bestes, Grösstes geben konnte und sollte, ist sie von der Scene verbannt. Wie alle Familien-Schauspiele, trief das Buch von Edelmut und Rührung; selbst Simeon's wilde Reue ist nur durchbrechende Tugend. Zu dieser bedenkenlichen Gemüthlichkeit der Auffassung und dem übergenügsamen Stillstand der Scene tritt schliesslich noch der Unstand hinzu, das dieser Operntext auf das »Salz der Erde«, die Frauen, verzichtet. Unleugbar war der Componist eines solchen Textbuchs von vornherein in der Freiheit seiner Bewegung gehindert und verdient für das trotzdem Erreichte um so grossere Bewunderung.

Die Musik zu »Joseph und seine Brüder« verhält in jeder Nummer den verständnisvollen und begeisterten Schüler Gluck's. Der Ausdruck ist überall einfach, treffend und edel, die Declamation bei aller Correctheit und Feinheit ohne jegliche Zwang. Der declamatorische Charakter herrscht allerdings im Grossen und Ganzen vor und giebt den betreffenden Musikstücken jenes formale, academische Gepräge, das z. B. die erste Arie Joseph's charakterisirt und direct an Gluck erinnert. War ja Gluck's Musik die Fackel, woran der junge Méhul sein Talent entzündete und welche er zeitweilen in Verehrung festhielt. Man kennt die hübsche Anekdote aus Méhul's Jünglingsjahren, wie er sich zur Generalprobe von Gluck's »Iphigenia in Aulis« in's Theater eingeschlichen und, ganz begeistert von dem Werk, beschloßen hatte, in einer Loge versteckt bis zum nächsten Abend im Theater zu verweilen, um der ersten Vorstellung ja gewiss zu sein. Aus diesem Gluck'schen Logenwinkel ist Méhul eigentlich nie wieder ganz herausgekommen. Obwohl von Natur ein bewegliches und vielseitiges Talent, lieb er doch von Gluck's typischer Ausdrucksweise entscheidender beherrscht, als seine ebenso Gtuck-begeisterten Collegen Cherubini und Spontini. Sie sind kühner, wärmer, leidenschaftlicher. Und Mozart vollends, mit dem man allzu schmeichehaft Méhul einst gern verglich! Letzterer erinnert in manchen Wendungen an Mozart, weil er ihn studirt batte und ihm überdies zeitlich noch nahestand — zwischen der Begabung dieser beiden Tondichter liegt eine Welt. Und dennoch können wir eine Bemerkung hier nicht unterdrücken, welche Méhul sogar Mozart gegenüber zu statuen kommt. Die ganze Rolle Jo sepb's in der Méhul'schen Oper erinnert in ihrem milden, leidenschaftslosen Wohlwollen und Edelmut aufallend an Mozart's Titus, und nicht zum Vortheil des Letzteren. Die Oper »Titus« ist das Werk eines ungleich grösseren Genies, aber sie gehört einer theilweise unwarhen, vorwiegend mosdischen Richtung (der der alten Opera seria) an, während das Genre des »Joseph« ein durchaus edles, wahres, eminent dramatisches ist. »Joseph« hat den »Titus« überlebt.

Die gänzlich schmucklosen, ersten Weisen Joseph's wirken tiefer und überzeugender auf uns, als dessen römischer Doppelgänger »Titus« mit seinen Passagen und Rouladen und der gefälligen Süssigkeit seiner Melodien. Wir finden diese Erscheinung in allen Kunatgebieten wieder: Werke, die über ihr individuelles Talent hinaus gefallen, weil sie einer reinen und schönen Stilgattung angehören. Die compacte Gruppe französischer Dramatiker aus der Revolutions- und Kaiserzeit: Méhul, Cherubini, Catal, Lesueur, Berton, Isoard, wirkt als ein so achtungsgebietendes Ganzes zum grossen Theil durch den künstlerischen Adel der Gattung. Diese geschlossene Phalax verdient in der Musikgeschichte alle Ehren, und Deutschland hat sich der ausgedehnten Gastfreundschaft nicht zu schämen,

die es jener französischen Schule auf allen Bühnen durch Jahrzehnte erwiesen hat. Die deutsche Opern-Production nach Mozarts Tod musste beschämt gegen die französische zurücktreten, sie hat von der »Zauberflöte« bis zum »Freischütz« ein einziges Werk von monumentaler Bedeutung aufzuweisen: »Fidelio«, und ein einziges von ungewöhnlichem Erfolg: »Die Schweizerfamilie«.

Wer von Mehul's Werken nur das »Joseph« kennt, wird diesen ohne Zweifel für eine nur aus innerm Drang entstandene naive Schöpfung eines Talents halten, das von Haus aus auf das Einfache und Kunstlose angelegt war. Und doch belehrt uns die Geschichte eines Anderen. Mehul hat in seinen früheren Opern fortwährend experimentirt, nach Neuem und Ueberraschendem gesucht. Seine Tendenz zum Raffinirten, sein häufiges Umformen des Stils, sein eilriges Revidiren mit bestimmten gefeierten Werken und Componisten weist auf eine krankhafte Unruhe des Schaffens und auf ein vorwiegend reflectirtes Talent. In seinem »Uthals« verbindet Mehul die ganze Oper hindurch die Violinen, um durch die isolirte Klangfarbe der Violoncellen und Bratschen ein Ossian'sches Halbdunkel über die Stimmung zu breiten. Im »Ariondants« macht er das wunderliche Experiment, den Uebergang vom Gesang zur gesprochenen Prosa dadurch zu vermitteln, dass er die Musikstücke mit »harmonischen Rückungen und harten Uebergängen« schliesst, welche das Ohr irreführen und die ursprüngliche Tonart sollen vergessen lassen. Die Oper: »L'Urato« schreibt er absichtlich im italienischen Stil und lässt sie als das Werk eines Italienischen Maestro aufführen, um gleichzeitig seine Ueberlegenheit und die Kritiklosigkeit des französischen Publicums zu beleuchten. Erst nachdem eine Reihe von theatraischen Niederlagen ihn von der Erfolglosigkeit einer neuerungssüchtigen, effenschauenden Musik überzeugt hatte, schlug er plötzlich in seinem »Joseph« den Ton schlichter Einfachheit an. Musikalisch frischer und origineller scheint uns der Componist trotzdem in seinen besten komischen Opern, namentlich der in Deutschland einst hochbeliebten »Une folie« (die beiden Fische). Die Romanze: »Je suis encore dans mon printemps« hat einen melodiosen Reiz und eine innere Bewegtheit, wie wir sie kaum in einem Stück des »Joseph« wiederfinden. Der Werth von »Joseph« und seine Brüder ruht weniger in musikalischen Einzelheiten, als in der streng einheitlichen stilvollen Behandlung des Ganzen. Ueberall finden wir den Geist der Worte und der Situation in die einfachsten, treffendsten Ausdruck gefasst; wir begegnen nicht dem kleinsten Zierrath, keiner applausüchtigen Trivialität, keinem frivolten Effect. Ein milder Hauch von Weisheit und Frömmigkeit schwebt über dem ganzen Bild. Dies ist der einfache, biblische Geist, den C. M. Weber so sehr an Mehul's »Joseph« bewunderte. Dass diese keusche Enthaltensart der Musik im Verlauf der Oper zur Einförmigkeit führt und der Hörer mehr Farbe und Bewegung wünscht, ist natürlich. Gewisse musikalische Gewohnheiten Mehul's, z. B. seine Vorliebe für »Rosalien«, das ermüdende Wiederholen desselben Motivs auf allen erdenklichen Tonstufen^{*)}, das allzulange Festhalten desselben Rhythmus u. dergl. unterstützen nur zu sehr, was im »Joseph« ohnehin zur Monotonie verleitet. An dramatischer Kraft und Bewegung steht die meisterhafte Scene Simeon's im ersten Act obenan; die Gesänge Joseph's, Jacob's und Benjamin's sind voll Haltung und edelm, oft rührendem Ausdruck, doch nicht ohne Neigung zur Weichlichkeit. Man darf wohl behaupten, dass Mehul den günstigsten Vorzug des Buchs, die Abstufung der Charaktere, nicht im vollen Maass benutzt hat. Von kindlichen Benjamin bis zu der Heiligkeit Jacob's haben alle seine Charaktere, selbst Simeon,

^{*)} An auffallendsten geschieht dies wohl mit dem Motiv: »Pardonnez-mous« in dem D-dur-Allegro des grossen Ensembles im dritten Act.

einen Familienzug von Sentimentalität, auf welchen erst der Darsteller das Persönliche, Bezeichnende aufsetzen muss.

Für deutsche Sänger neuester Aera, für unsere »Afrikanerinnen« und »Holländer« bietet die Mehul'sche Oper eigenthümliche Schwierigkeiten: durch die Einfachheit der Musik und die gesteigerten schauspielerischen Anforderungen. Nicht allein nimmt das gesprochene Wort einen ganz unverhältnissmässigen Raum ein: die Sänger, die schon mit dem Sprechen meist auf gespanntem Fusse stehen, haben auch im Spiel sehr schwierige Momente zu bewältigen. Joseph, der, seit dem Erkennen seiner Brüder und seines Vaters fortwährend in heftigster Gemüthsbewegung, sich dennoch zurückhalten und verstellen muss, ist eine schwierige dramatische Aufgabe; Simeon erfordert geradezu einen ausgezeichneten Schauspieler. Benjamin in freilich scheint das Einfachste von der Welt; wie wenigen Sängerrinnen ist aber das Einfachste auch natürlich? Kurz, mehr oder minder halten alle Mitwirkenden mit ungewohnten Schwierigkeiten zu kämpfen, die man gerechterweise in Anschlag bringen muss. (Folgt eine Kritik der Aufführung, die wir jetzt bei Seite lassen müssen. D. Red.)

Feuilleton. Kunzt Nachrichten.

Der fünfzehnte Jahrgang der Werke S. Bach's in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft ist erschienen und enthält: Sechs Sonaten für zwei Claviere und Pedal, Sechs Präludien und Fugen (erste Folge), Sechs desgleichen (zweite Folge), Sechs desgleichen (dritte Folge), Drei Toccaten, Passacaglia. Der Herausgeber, Herr Rust, kommt im Vorwort auch auf die Frage zu sprechen, ob gewisse Werke Bach's der Clavier- oder der Orgelliteratur angehören, ohne freilich ein neues wesentliches Moment für die Beurtheilung beibringen zu können. Es ist auch eine feste Grenzlinie bei der Bach'schen Musik nicht zu ziehen, in seinem Stil fliessen die Grenzen zusammen, die sonst gleichwohl bestehen.

Der »Oratorien-Verein« in Esslingen veranstaltete am 23. Aug. in der dortigen Stadtkirche eine Aufführung mit folgendem Programm: Chor und Choral aus der Cantate »Du Hirte Israel« von Seb. Bach; Sopran-Arie und Duett aus »Judas Macchabäer« von Handel; Orgelsonate in D-f-dur Nr. 4 von Chr. Fink; fünfstimmiger Chor »Die himmlische Hochzeit« von M. Frank; Ave Maria für Sopran und Orgel von Cherubini; Motette für 12stimmigen Männerchor von Chr. Fik; Bass-Arie aus »Elias« von Mendelssohn; Soliquartett »Requiem« aus dem Requiem von Mozart; Hymne »Lass, o Herr, mich Huld finden« von Mendelssohn.

Ueber die diesjährigen Prüfungen des Gesang-Conservatoriums in Coburg berichtet eine mit: Topfer, herzogl. Musikdirector unterzeichnete Notiz der »Coburger Zeitung« wie folgt: Die am 29. und 30. Juli d. J. abgehaltenen Prüfungen des hiesigen Conservatoriums für Gesang lieferten auch dieses Jahr ein zünftiges Zeugnis für die Tüchtigkeit seines Unternehmers, sowie der ihn unterstützenden Lehrkräfte. Die Leistungen der Zöglinge der Künstlerabtheilung namentlich liessen im Vergleich zu denen vom vorigen Jahr, sowohl im Gesange als in der damit verbundenen ubrigen musikalischen und sprachlichen Ausbildung (Hörmusiklehre, Clavierpiel, Kenntnis der italienischen Sprache, Declamation) einen bedeutenden Fortschritt erkennen. Auch in der Dilettantenabtheilung, deren Zöglinge meistens erst seit kurzer Zeit den Unterricht genossen, zeigte sich, dass zu ihrer ferneren Ausbildung bereits ein guter Grund gelegt sei. Das hierauf folgende im Casinosaal abgehaltene Prüfungskonzert sämtlicher Zöglinge gab dem zahlreichen Auditorium Gelegenheit, sich von den Leistungen derselben selbst zu überzeugen, welche auch allgernein einen Consens fanden. Namentlich zeichneten sich aus: 1) Im Gesang: Fräulein Brückner, Fr. Wittig, Fr. Gattinau aus der Künstlerabtheilung, Fr. Holl aus der Dilettantenabtheilung. 2) Im Clavierpiel: Herr Gustav Schmidt, Fr. Gattinau, Fr. Fischer (ersterer besonders im Accompanement des Gesangs). 3) In der Declamation: Herr Schmidt, Fr. Brückner, Fr. Pittz.

Freiherr von Dittmar theilt in der »Allgemeinen Zeitung«, dass er, seit mehr als 40 Jahren in ununterbrochenem Sammeln deutscher Volkslieder beschäftigt, in mündlichen Mittheilungen gebräuchlicher Liedertexte und Tausenden von fliegenden Blättern auch ein so ergiebiges Mittel zu beschaffen vermocht hat, dass sich daraus eine fortwährende Kette geschichtlicher Volkslieder vom Ende des

30jährigen Kriegs bis auf die jüngsten Tage darstellen lässt. Gleich Sorgfalt ward auch den betreffenden Melodien zugewandt, und viel schöne, längst verklungene Weisen sind der Vergessenheit dadurch entzogen. Zur Herausgabe einer Auswahl von etwa 100 meist noch unbekanntem deutschen Volksliedern ist jedoch bei der Ungunst der Zeit noch kein passender Verleger zu gewinnen gewesen. Auch die historische Commission zu München arkadiert, keine Geldmittel dafür erbringen zu können. Sahn müsse vorläufig eine Publication noch unterbleiben. Inzwischen werden alle Diejenigen, welche sich irgend dafür interessieren, dringend ersucht, über alles etwa zu Gebote stehende bezügliche Material gefälligst Mittheilungen an Freiherrn von Dürhof nach Nürnberg zu machen. (Sig.)

Fr. Lachner's Entlassung scheint vom König von Bayern nicht angenommen worden zu sein. Der Beteiligungen und offenbar absichtlichen Zurücksetzungen und Kränkungen war oben in der letzten Zeit so viel, dass Lachner's Ehre seinen Rücktritt zu erheben scheint, mit oder ohne königliche Huld.

Rich. Wagner soll nach einer Notiz der (Dresdner) Constitutionellen Zeitung die Redaction des Familions der neuen Fröhen'schen Süddeutschen Presse übernehmen. Bayerischer Particularismus und Wagner'sche Kunstricksprüche — nur durch einen Strich getrennt — Welch herrliche Vereinigung!

War sich neuerlich einen Begriff von der Schamlosigkeit der Wiener Zeitungen machen wollte, der brauchte nur kurzlich das

Wiener «Fremdenblatt» zu lesen, wo ein in einer Münchner Zeitung abgedruckter Artikel gegen Offenbach's «Schöne Helena» benutzt wurde, um die Münchner der «Früderich» zu beschuldigen.

Herr B. Scholz ist, wie die «Signale» melden, in die Berliner «Academie der Tonkunst» des Herrn Kullik als Lehrer eingetret.

Von Otto Lindner in Berlin soll eine nachgelassene-Entwicklungsgeschichte des deutschen Liedes «dannach in Buchhandlung» erscheinen.

Am 10. Sept. starb in Wien der berühmte Theoriker Simon Sacherl, k. k. erster Hoforganist und Professor der Harmonie und des Contrapunkts am Conservatorium. Wir bringen in der folgenden Nummer einen ausführlichen Nekrolog.

Leipzig. Zur Feier des Jubiläums M. Hauptmann's hatte erstlich die Gesellschaft «Klapparkasten» am Vorabend ein Fackelstandchen gebracht, verbunden mit Anreden und einem Geschenk von 25 Flaschen achten Johannibergers. Am Tage selbst empfing der Herr Cantor die Gratulationen vieler Freunde und Verehrer von nah und fern; die grosse Anzahl derselben gestaltete den Empfang zu einer formlichen Cour. Nachmittags gab die Thomasschule in der Thomaskirche eine Musikauführung, wobei ausser dem Chor und Choral aus S. Bach's Cantate «Herr meine Augen» noch Hauptmann's «Salve regina», der Doppichor «Sei mir gnädig» und die Gmoll-Messe aufgeführt wurden.

ANZEIGER.

[155] Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Seeben erschien:

Ludwig van Beethoven's

CONCERTE

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Nr. 4. Clavier-Concert in C. Op. 13	9 Thlr.
- 3. Clavier-Concert in B. Op. 19	14 -
- 3. Clavier-Concert in C-moll. Op. 37	9 -
- 4. Triple-Concert in C. Op. 56	35 -
- 5. Clavier-Concert in G. Op. 54	15 -
- 6. Violin-Concert in D. Op. 61	12 -

Diese Sammlung enthält sämtliche Concerte Beethoven's und schliesst sich hinsichtlich der Bearbeitung sowohl, als auch der äusseren Ausstattung an die rühmlichst bekannte Ulrich'sche Ausgabe der Mozart'schen Clavier-Concerte als deren würdigste Fortsetzung an. Durch das vortrefliche vierhändige Arrangement werden auch diese erhabenen Tonschöpfungen dem grosseren musikalischen Publicum erst recht zugänglich gemacht und hat sich Hugo Ulrich dadurch ein neues liebreichendes Verdienst um die Kunst erworben.

Nr. 7 (das fünfte Clavier-Concert in Es Op. 73), womit diese Collection abgeschlossen wird, erscheint in wenigen Wochen.

Bei Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam

[156] ist erschienen

und bei Fr. Fetscher in Leipzig zu haben.

Dr. J. P. Heije, Griechenlands Kampf

und Erlösung. Eine neue niederländische Dichtung

zu Beethoven's Ruinen von Athen. Preis

7½ Ngr. netto.

[157]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl G. P. Grädener.

Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell (Seinen Freunden Carl Hayner, Otto v. Königlow, John Bos).

Nr. 1 in B. Op. 18. 4 Thlr. 35 Ngr.

- 2 in A-moll. Op. 17. 4 Thlr. 35 Ngr.

- 3 in Es. Op. 29. 4 Thlr. 35 Ngr.

Op. 18. Herbetklänge. 7 Lieder für eine tiefe Stimme mit Pianoforte (Frau Sophie Schlutz-Garus gewidmet). 35 Ngr.

Nr. 4. «Arie des Schlimmeren», von Th. Moore.

- 5. «Halt' eine Hohl' am Strand», von H. B. Ross.

- 3. «Sie lag auf der Todtenbahn», von A. Werther.

- 4. «Zwei Könige sassan auf Orkadale», von Em. Geibel.

- 5. «Ich muss die Lieb' aufgeben», Volkslied.

- 6. «Wenn sie kommen und mich graben», von C. Fr. Scherenberg.

- 7. «Grausen loht der böse Winter», von W. Müller.

Op. 14. «Kuh Reise» und Wanderlieder von Wilhelm Müller, für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte (Seinem Freunde Jul. Stockhausen).

Heft I. 27 Ngr.

Nr. 4. Grosse Wanderschaft. «Wandern, wandern! Gestern dort und heute hier».

- 2. Auszug «Ich ziehe so lustig zum Thore hinaus».

- 3. Auf der Landstrasse: «Was suchen doch die Menschen alle».

- 4. Einsamkeit: «Der Mai ist auf dem Wege».

- 5. Bruderschaft: «Im Krug zum grünen Kranze».

Heft II. 25 Ngr.

Nr. 6. Abendröth: «Guten Abend, lieber Mondsrhein».

- 7. Der Apfelbaum: «Was drückt du so tief in die Sterne den Hut?»

- 3. Entschuldigung: «Wenn wir durch die Strassen ziehen!»

- 9. Am Brunnen: «Sie schreiten fremd an mir vorbei».

- 10. Heimkehr: «Vor der Thüre meiner Lieben hing' ich auf den Wanderstebe».

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufzugeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. September 1867.

Nr. 39.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Der Stern von Turan, grosse Oper in vier Acten von Richard Wüerst (Fortsetzung). — Simon Sechler. — Faustleben (Miscellen) [Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig]; kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Recensionen.

Der Stern von Turan,
grosse Oper in vier Acten von Richard Wüerst.

(Nach einer Dichtung von Paul Heyse. Clavierauszug mit Text, Pr. 8¼ Thlr. Berlin, Bote und Bock.)

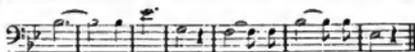
(Fortsetzung.)

Der erste Act lässt sich in drei Hauptmomente zusammenfassen: 1) Der Schach in seinen besondern Gedanken das Brautpaar erwartend; 2) das Brautpaar und seine gegenseitige Liebe; 3) die gewaltsame Zerreiſung dieses Bandes durch den Schach und seine moralisch unberechtigte Aneignung der Braut. War in der ersten Scene voll auf Gelegenheit gegeben, den gewaltthätigen Charakter des Schach schon im Keime seiner künftigen Handlungsweise anzudeuten, so konnte das Duett der jugendlichen Liebenden uns deren tiefere Natur zeigen, die sich ebenfalls in der Folge offenbart. Das Finale endlich musste (wenn überhaupt dieser Conflict schon am Ende des ersten Acts eintreten sollte, was uns eigentlich aus Gründen der dramatischen Oekonomie zu früh scheint) die Scene zwischen Vater und Sohn, Herrscher und Volk, zwischen Gehorchenden und innerlich auf's tiefste Verletzten, nach den verschiedenen Seiten gründlich ausblättern, um dem Zuschauer und Hörer das Verwerfliche und Bedrohliche solchen Thuns in künstlerisch wirksamer Weise zum Bewusstsein zu bringen. Wenn diese Forderungen berechtigt sind, so genügt Wüerst's Musik dem Gegenstand wenig, und zwar weil im Gegentheil erstens des Schach's Charakter musikalisch nicht ausgeprägt, ja nicht einmal angedeutet ist. Nach den duettirenden Recitativen des Anfangs äussert er sich zu den Klängen der von den Schiffen her ertöndenden Musik in ziemlich gleichgültigen Phrasen, dann ergeht er sich in selbständigen, aber ganz sentimentalen und hiedern Melodien, wie sie einem Schach dieser Art, selbst wenn er elegisch wird, schwerlich in den Mund zu legen sein dürfen:

(Allegro non troppo.)

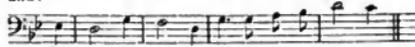


II.



0 0 4 2 6 4 2
D B A ar g Csa B Es

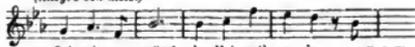
und:



Auch im Finale dieses Acts, wo er sich schon zu dem ersten Gewaltact hinreissen lässt, ist die Musik, die er zu singen hat, so lammfromm, dass ein gefühlvoller Bariton wohl dabei seine Freude am Singen haben kann, als Schauspieler aber sicherlich in nicht geringe Verlegenheit kommen wird, wie er Spiel und Gesang in Uebereinstimmung bringen soll.

Wenden wir uns zu dem Liebespaar, also zu dem Duett Nr. 2, so müssen wir gestehen, dass, wenn es sich blos um irgend ein Liebespaar handelte, die Musik recht hübsch genannt werden müsste. Der sinnlich warme Ton, der schon in dem Chor bei der Landung sich bemerklich machte, klingt auch hier fort. Ein Motiv, zuerst vom Prinzen angeschlagen, später von Düruba übernommen, woran sich der Prinz in passenden Intervallen anschliesst, ist sogar von tieferem Reiz:

(Allegro con moto.)



6 9 4 6 6 9 7 7
4 7 4 4 4 7 7
B — B —

Vielleicht hätte Düruba in ihren ersten Tönen dasselbe oder ein anderes ebenso entschiedenes Motiv erhalten sollen, damit man für sie gleich Interesse fassen konnte. Aber wir vermissen die Andeutung eines heroischen Zugs in den Beiden. Auch hat sich der Componist vor „Längens gescheut und darüber verahnsäunt, seinem Gebilde die nötliche Fülle zu geben. Nach unserer Ansicht musste nach dem weichen Es dur-Stück (mit obigem Motiv) ein tüchtiger schwungreicher Satz folgen, wozu der Dichter die

39

nothigen Verse zu liefern gehabt hätte. Die 10 Takte $\frac{3}{4}$ in C-moll, aus welchen dann nach Es zurück und zum Schluss gelenkt wird,*) scheinen uns mehr störend als das Bild vervollständigend.

Ebenso ist uns im Finale gerade der Hauptmoment (wo der Schach den Becher ergreift, trinkt, und dadurch den bedenkllichsten Conflict herbeiführt) zu uehlin behandelt. Hier musste sich die Kraft des Tondichters entfalten, um eine lebensvolle ergreifende Scene zu schaffen; die Opposition durfte schneidender werden, zum mindesten die Stimmung aller Theilnehmenden mehr ausgeprägt, breiter lyrisch, dabei der Schach im Bewusstsein seiner Macht kalt und stolz, erst im letzten Moment mächtig und rasch eingreifend. Die wenigen Takte des Schlusses von jenem Moment des Becher-Ergreifens an, ohne feste und vorschreitend durchgeführte Motive, ohne irgend bedeutsame Steigerung und Gipfelung der Modulation (dieselbe entfernt sich aus dem Fis-moll nur hier und da mühsam, um gleich wieder dahin zurückzusinken), ohne breite lyrische Entfaltung, genügen uns für solchen Auftritt nicht — der Componist konnte vom ersten besten Italiener lernen, wie man ein wirksames Finale aufbaut.

Es scheint uns nicht unbedenklich, dass nach den verblühenden, weil wenig vorbereiteten und zu rasch verlaufenden Auftritten dieses ersten Acts der Zuschauer sich nun im zweiten Act über mehrere Jahre hinwegzusetzen und in eine ganz andere Situation finden muss. Dies liegt indess im Sujet und war auch vom Autor des Libretto kaum anders zu machen. Der Prinz ist verlobt, was aber zwischen König und Königin vorgeht, entzieht sich der dramatischen Behandlung. So konnte aber eben für die Fortentwicklung wenig geboten werden und daher stammt vielleicht die Concession, die hier der französischen Oper gemacht wird und die wir bei einem deutschen Componisten beklagen: der Act beginnt und schliesst mit Ballet. Dennoch waren dem Componisten einige lyrische Momente geboten, die er durch seine Kunst zum Vortheil wenigstens der dramatischen Charakteristik verwerthen konnte: erstens die verhaltene Wuth des Königs über die Huldigungen, die das Volk seinem Sohne bringt, zweitens die Situation der Königin vor und während der Wiedersehens-Scene; drittens abermals die Stimmung des Königs, der sich von beidem verrathen glaubt und endlich sich des Sohns zu entledigen beschliesst, weil er des schönen Weibes nicht entleihen mag (!). Der Componist nimmt wirklich einen Anlauf, diese Scenen charakteristisch in Töne zu kleiden, ob sein Versuch gelungen ist, mögen die Leser nach dem Folgenden entscheiden. Das Solo, welches der Schach nach dem ersten Tanz und Chor der Selavinnen singt, und welches nur 3 Seiten oder 13 Systeme des Clavierauszugs einnimmt, beginnt mit einem kurzen Recitativ, worauf in Fis-moll, *molto Allegro*,

*) Die zwei oder drei letzten Noten des Tenor sind falsch geschrieben, wir können nicht mit Bestimmtheit sagen wie sie heissen müssen.

ein in festem Tempo sich bewegender Satz folgt, dessen Thema so heisst:

(*Molto Allegro.*)

Sie murr-le laut, die Schla-ven-schaar, als ich des
Cu
Sob-nes Braut mir ver-mahl-le, u. s. w.

Abgesehen davon, dass der Text dieses Anfangs sich zu fest musikalischer Gestalt wenig eignet, möchten wir auch fragen, ob der musikalische Gedanke, trotz *Molto Allegro*, Moltonart und Paukenwirbel, in seiner kurzathmigen Fassung und bei häufigen Cäsuren etwas Analoges hat mit des Schachs bohrenden Gefühlen. Wir können natürlich nicht das ganze Solo hier abdrucken, müssen daher dem Leser überlassen, ob er etwa in den weiteren Motiven etwas finden kann, was er als treffende Charakteristik bezeichnen möchte. Unseres Erachtens hält sich die ganze Gesangsmanier, die hier angewendet wird, zu sehr in den Formen des Alltäglichen, ein Schach von dieser Sorte aber ist nichts Alltägliches und müsste demgemäss schon durch etwas weniger zahne Töne gezeichnet werden. — Die Arie, welche weiterhin die Königin singt, hat Harfenbegleitung, und nähert sich dadurch ein wenig dem Meyerbeer'schen Prinzessen-Arien-Charakter; sie mag für die Sängerin ein ganz dankbares Opern- und Concertstück sein, aber wir finden den Charakter verfehlt. Der Hauptsatz bewegt sich in einer ganz lieblichen liedartigen E-dur-Melodie:

Andante cantabile.

Wer in des Her-zens Heim-lich-keit muss
E
schwei-geod Lie-be tru-gen u. s. w.

welche wahrlich nicht viel von dem Gram oder der Bangigkeit verräth, die die Königin, wenn sie allein ist und einem Zusammentreffen mit dem Prinzen entgegengeht, nothwendig als Hauptempfindung in sich tragen muss. Der Componist findet es dagegen passend, eine unruhigere Bewegung (E-moll) in den Mittelstz zu legen, worauf der Hauptsatz wiederkehrt, und somit die freundliche Physiognomie den Sieg gewinnt. Hierdurch erhält die Königin einen etwas zweifelhaften Charakter und motivirt weder die folgende Liebesaufregung bei der Begegnung mit dem Prinzen, noch die moralische Kraft, die endlich der Pflicht zum Sieg verhilft. Das nun folgende Duett

rechnen wir zu den wirksamsten Stücken der Oper. Nach einem Recitativ (Aufreten des Prinzen), in welchem besonders die Verwirrung der Königin musikalisch gut gezeichnet ist, folgt ein elegisches Motiv in A-moll, das in seiner rhythmischen Gestaltung zwar an Meyerbeer erinnert, aber in seiner weitem Ausführung, namentlich bei seiner spätern Uebertragung nach A-dur, wo beide Personen sich an der Ausführung desselben beteiligen, einen guten Zug bekommt. Dazwischen erscheinen noch andere Motive, die theils leidenschaftlich tragischer Art sind, theils das Zusammenstürzen der beiderseitigen Empfindung gut ausdrücken. Das Letztere wird in der Tonart C-dur gebracht, so dass die Tonart-Entwicklung A-moll, C-dur, A-dur resultirt, worin ein entschiedener Aufschwung liegt, der seine Wirkung nicht verfehlen kann. Die berührten Motive sind folgende:

Allégo non modo.

Wie ich ge - run - gen, was ich er - tra - gen,

konnst' ich's in Wor - ten, in Thra - nen kle - gen!

Ich woll - te mei-ne Sehnsucht zu - geln in
Diraba und Sedadil.

küh - ner Wünsche frei-em Lauf, nun

schwingt sie sich auf leicht en Flü - geln zum Himmel

sei - ner Lie - be auf. Ver(-gebens u. s. w.)

Auch das dann folgende Sichbesinnen der Königin, wo der Satz durch verschiedene Meltonarten nach E-moll lenkt, ist von dramatisch wirksamer Gestaltung. Dagegen nimmt uns Wunder, dass der Componist den Moment, wo nun der Schach, von den Liebenden ungesehen, im Hintergrund auftritt, nicht schärfer charakterisirt hat. Hier, wo dem Zuschauer die doppelt bedenkliche Situation der Liebenden klar wird, musste unseres Erachtens nicht die vorbereitete Tonart E-moll (noch dazu mit gleichbleibendem Tempo, wenn auch verändertem Takt), sondern mittelst Trugschluss eine andere, fremdere eintreten. Der Schach konnte dann wenigstens die ersten Worte allein und mit charakteristisch begleitendem Orchester aussprechen, während die Liebenden unbeweglich in der vorigen Situation beharren. Durch das blasse »Mischen« des Schachs bei unzureichender tonartlicher und sonstiger Charakterisirung geht hier ein Moment der Wirkung verloren, das sich dramatisch und musikalisch sehr wirksam hätte erweisen müssen. Se ist auch unseres Erachtens der folgende mehrmalige Wechsel von E-moll und E-dur aller Steigerung har; der Aufbau solcher Sätze erfordert doch wohl eine modulatorische Anlage, die vom Grundton abgehend der grossen Spannung der Scene Ausdruck giebt. — Die weitere Stelle, wo nach der Trennung und dem Abgang der Liebenden der Schach zuerst beide, dann aber den Sohn allein getödtet sehen will, ist in einem sehr bewegten mit syncopirend nachschlagender Begleitung gesetzten Stück ausgedrückt; ein langsames Tempo, brütende und spannende Harmonien u. dgl. hätten unseres Erachtens die Situation des Schach, der ja schwer zu einem bestimmten Entschluss gelangt, besser ausgedrückt. Dass nun, nachdem der Schach Hassan den Mordbefehl gegeben, Ballet losgeht, gehört zu jenen Eindrücken, gegen die das Publicum durch die neufranzösische Oper leider schon ziemlich abgestumpft ist, die für uns aber deshalb nicht weniger widerwärtig sind: es liegt darin etwas das Gefühl Verletzendes. Das folgende Zwiesgespräch zwischen Schach und Prinz hält sich in jener arischen Manier, die weder Secco-Recitativ noch Duett ist und daher weder den Vortheil des ersteren genießt, das eben keine Musik sein will, noch genügend Musik ist, um als selbe zu wirken. Man wird dabei immer an die Hauptfrage der Operngestaltung geführt, ob es nothwendig und gut sei, dass alles gesungen und der gesprochene Dialog beseitigt wird. Ueber das folgende »Finales« können wir weiter nichts sagen, als dass es ein sechs Seiten langes

Stück Chor in F-dur $\frac{3}{4}$ ist, wobei laut Textbuch Ballet genutzt und bengalisches Feuer angezündet wird. Der Chor singt vom Tag der Freudes und von Klängen reiner Lust, der Schach und der Prinz geben wohl oder übel in diesem strahlenden F-dur mit und vermögen, da ihnen gar kein Platz zu selbständigen Ergiessungen gelassen ist, diese Freude natürlich nicht zu trüben. Ensemble-Sätze sind überhaupt, wie es scheint, Wüerst's Stärke nicht: Chor und Solostimmen, oder eine grössere Anzahl von Solostimmen so zu vereinigen, dass die verschiedenen Charaktere sich selbständig und wirksam abheben, zu solchen Dingen ist in unserer Oper kaum ein ernstlicher Versuch gemacht. (Schluss folgt.)

Simon Sechter.

Nekrolog von B. Bagge.

Ich erüfne heute nur eine schmerzliche Pflicht der Dankbarkeit, wenn ich dem verstorbenen berühmten Theoretiker hier einen Nachruf schreibe, denn unter seinen zahlreichen Schülern*) ist auch der Verfasser dieser Zeilen einer gewesen, indem er durch drei Jahre (ungefähr 1844/47) die verschiedenen strengere Disciplinen unserer Kunst bei ihm durchgearbeitet und später noch als sein Stellvertreter am Conservatorium der Gesellschafter der Musikfreunde in stetem Verkehr mit ihm gelebt hat. Vorerst lasse ich das rein Biographische folgen, wie es die »Neue Freie Presse« schon am 11. September, also am Tag nach Sechter's Tod gebracht.

Wien, 10. Sept.

Seit mehreren Wochen schon war der greise Hof-Organist in Folge eines rheumatischen Leidens und der Zunahme eines körperlichen Gebrechens, womit Sechter schon jahrelang behaftet war, an des Krankenlager gefesselt. Seine Kräfte nahen sichtlich ab, und die Besucher mussten bei diesem traurigen Zustand an jedwede Conversation verzichten. Bei einem unserer letzten Besuche fragten wir das Leidende, wie es ihm gehe, ob der Arzt heute schon hier gewesen, worauf er folgendes antwortete: »Wie kann es Einem gehen, wenn man gefangen gehalten ist — ich stelle die Alternative: entweder muss die Quint hinauf, oder ich muss sie fallen lassen — mit der Non kann der Arzt thun, was er will; übrigens werde ich ihn bitten, dass er mir in die Non hinaufhülfe!«

Heute (am 10. September) befreite sich sein grosser Geist von der irdischen Fessel, der allmächtige Arzt hat ihm hinausgeholfen über alle Intervalle. Ueber seinem Grab sei es uns gegönnt, eine kurze Skizze der Lebensgeschichte unseres Verewigten zu entrollen. Im äussersten Süden Böhmens, auf einem massigen Hügel ausgebreitet, von waldigen Bergen umsaumt, von der Moldau umflossen, liegt das stille kleine Städtchen Friedberg. Hier stand die Wiege eines Mannes, hier erblickte Sechter am 11. October 1788 das Licht der Welt als der Sohn eines wohlhabenden Bürgers und Bindermeisters. In seinem elften Jahre erhielt er von dem Ortschaftslehrer und Chorregenten Joh. Nep. Maza an dem ersten Musikunterricht, und zwar im Singen, Violinspielen und auf der Flöte, später auf dem Clavier. In Ermanglung eines Instruments wiederholte er seine Lektionen zu Hause mittels eines Brets, auf welches er sich die Tasten geschnitten hatte. Sein Eifer war ein solcher, wie er musikalischen Naturen gewöhnlich eigen ist. Je mehr er technische Fertigkeit im Spiel gewann, desto mehr drängte es ihn zum selbständigen Schaffen. Kaum 18 Jahre alt, fing der künftige Tonmeister, ohne je eine Partitur gesehen zu haben, schon so, aus innerem Drang zu componiren, so zwar, dass er eine Messe in einzelnen Stimmen Text für Takt niederschrieb und auf diese ausserst unbequeme und mühsame Art im Verlauf längerer Zeit vier ähnliche Versuche zu Papier brachte, bis ihn sein Lehrer den Gebrauch einer Partitur kennen lernte, so

*) Die Zahl derjenigen, die bei Sechter Privat-Unterricht nahmen, muss sich nach vielen Hunderten berechnen und sind darunter bekannte Namen, wie z. B. Thalberg, Esser, Nöttebohm, Preyer, Derfler, Marxsen. Es wird sich unter den Papieren des Verstorbenen wohl ein Verzeichniss derselben finden, und wir bitten unsere Wiener Freunde, hiervon wo möglich eine Abschrift nehmen zu lassen.

dass ihm durch den gewonnenen Unterricht die Arbeit des Tonsetzers im Vices erleichtert wurde. Von seinem Lehrer aufgenommen, componirte er von nun an mehrere Stücke. Allein die äusseren Lebensverhältnisse nöthigten ihn, frühzeitig sich zu Erwerb zu denken. Zunächst wohnte er in den damaligen trüben Zeitumstände, vielleicht aber auch der äsere Umgang, den er pflog, veranlassete ihn, sich für den Lehrstand zu entscheiden. In seinem 14. Jahr wurde Sechter Schulpflichte zu Pfarrkirchen in Oberösterreich, hier, bei dem Schalmeymeister Stigmann, fand er einen ziemlichem Vorrath von Musikalien, darunter insbesondere auch die Joseph Haydn'schen Oratorien, die er fleissig studirte. Im folgenden Jahr musste Sechter nach Litz, um sich der Präparanden-Prüfung zu unterziehen. Auf einen Lehrposten jedoch ging Sechter nicht absolvirendem Curs nicht mehr. Durch das Handlungsbüro Greppl in Friedberg wurde er mit dem »Fari Starbenberg« schon Güterdirector, Hofrath Kovars, bekannt, der ihn 1804 als Correlator für seine Kinder mit sich nach Wien nahm. Hier nun ging ihm eine neue Welt auf. Mit dem grössten Feuerer vertiefte er sich in die Töschopffungen Mozart's, Handel's und Seb. Bach's, und in diesem Zeitpunkt war es, wo seine schon früher gezeigte Vorliebe für den strengen Satz in der Composition nur umso mehr Wurzel fasste. Den von Hartmann (einem Schüler Albrechtsberger's) gemonnenen kurzen Unterricht im Contrapunkt führte er durch eigenes Studium der Werke Marpurg's, Kirnberger's u. A. weiter. Nach einiger Zeit gab Sechter schon ausser dem Haus seines Gönners Unterricht im Clavier und verdiente sich auf diese Art so viel, um endlich in den Stand gesetzt zu sein, das Haus seines bisherigen Wohlthäters verlassen zu können. Im Jahr 1811 übernahm Sechter den Gesangs- und Clavierunterricht der Blinden im k. k. Blinden-Institut, den er nach einem eigenen, von ihm entworfenen Plan und nach seiner eigenenthümlichen Lehrmethode durch viele Jahre mit dem besten Erfolg fortsetzte. Unter dem Ausarbeiten dieses Lehrplans raffte bei ihm die Vorliebe für den doppelten Contrapunkt und für die strenge Schreibart überhaupt, in welcher er sich auch eine solche Fertigkeit erwarb, dass darin schon damals Wenige mit ihm in die Schranken treten konnten. Daran knüpfte sich auch Stadler bekannt, der ihn aufmunterte, ihm manche nützliche Winke gab und ihn allenthalben, vorzüglich bei dem damaligen Hof-Musikgrafen, Moriz Grafen v. Dietrichstein, empfahl. *) In dieser Zeit schrieb Sechter drei grössere Messen und eine kleinere, welche in der k. k. Hofcapelle zur Aufführung kamen. Seit dieser Zeit schrieb Sechter fast ausschliesslich im strengen Stil. 1814 erhielt Sechter die zweite Hof-Organistenstelle, nachdem er schon im vorausgehenden Jahr, nach Wotzschke's Tod, zum ersten Hof-Organisten vor. Von jetzt an widmete Sechter seine freien Stunden dem Unterricht seiner eigenen Kinder und jener erwachsenen Personen, die den Generalbass und Contrapunkt nach seiner Methode studiren wollten, aber er blieb auch fortwährend thätig im Componiren und arbeitete ungesüßelt an der Vervollkommnung seiner eigenen Lehrmethode.

Die 88 Werke von Sechter, welche im Stich erschienen sind, bilden nur einen kleinen Theil seiner Compositionen. Darunter zeichnen sich vorzüglich mehrere Messen und andere Kirchenstücke, als Requiem, Graduale etc. aus, ferner Gelegenheits-Cantaten, Quintetten, Quartetten, Trios für Streichinstrumente, Lieder und mehrstimmige Gesänge, Symphonien und Ouvertüren für Orchester, eine grosse Anzahl von Fügen für das Clavier im freien und gebundenen Stil. Epochemachend war sein grosses theoretisches Werk, »über den Titel: »Die Grundzüge der musikalischen Composition.«*) das vor Allen seinen Namen unvergänglich gemacht hat. Den grössten Schatz seiner Manuscripte hat Sechter der k. k. Hofbibliothek und dem Archiv des Wiener Musikvereins übergeben.

Sechter war auch durch zehn Jahre Clavierlehrer der k. k. Hofsenkerkknaben und ertheilte dem Zöglingen des Wiener Conservatoriums seit dem Jahr 1830 und anderen Privatschülern bis in seine letzten Tage Unterricht im Generalbass und Contrapunkt.

Sechter war durch 43 Jahre mit Katharina, geborenen Heckmanns verheiratet, die ihm vor längerer Zeit in's Grab vorausging; ihre Ehe war mit acht Kindern gesegnet, wovon zwei noch am Leben sind.

Soweit die »N. Fr. Presse«. Im Folgenden will ich selbst versuchen den Mann zu zeichnen, dessen Ansehen als Theoretiker und Lehrer seiner Zeit unangefochten und wirklich bedeutend war, während über seine Compositionen noch einige

*) Stadler, bekanntlich der musikalische Rathgeber des Grafen Dietrichstein, schlug das Talent Sechter's so hoch an, dass er seine weiteren Besuche in Wien von der Anstellung seines Schützlings abhängig machte. Kaiser Franz ermunterte, als Sechter nach erhaltener Anstellung sich vorstellte, denselben mit folgenden, im Wiener Dialect gesprochenen Worten: »Componiren's nur fleissig!« *) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Uneinigkeit herrscht, wenn auch nicht in der gebildeten musikalischen Welt überhaupt, die von denselben wenig kennt und das Wenige nicht allzu hoch stellt, wohl aber unter seinen Schülern. Wie nämlich jeder in irgend eine Beziehung bedeutende Mann fanatische Anhänger hat, die in Allem mit ihm durch dick und dünn gehen, so auch Sechter. Habe ich doch in Wien ehemalige Schüler desselben in allem Ernst die Behauptung aufstellen gehört: »Von Seb. Bach brauche jetzt eigentlich nicht mehr viel gesprochen zu werden: S. Sechter sei eben so gross, wenn nicht gar noch grösser!« Enthält eine solche Behauptung nichts von irgend der Wahrheit nahe käme, so kann ich mir sie doch erklären. Der Unterricht Sechter's war ein derselbe in das Detail des musikalischen Satzes vergraben, dass, wer nicht schon vorher auf der freien Höhe des Schaffens gestanden, dabei alle Um- und Aussicht verlieren musste. Sechter's Unterricht war demnach nur nützlich für den, welcher die Disciplin genau und streng studiren wollte, ohne sich dadurch aber in seinen Ansichten über das Wesen der künstlerischen Production beirren zu lassen; geradezu gefährlich aber war er für den, dessen Productivität ohnehin keine allzu starke und zwingende sein mochte: das Wenige ging total unter in dem Meer von scharfsinniger Detailkritik, die sich gewöhnen musste, jede Note zwanzigmal auf ihre gestaltliche Geltung anzusehen, wobei alle nothwendige Unmittelbarkeit des Schaffens zu Grunde gerichtet wurde.

Aber die Scharfsinnigkeit seiner Theorie an sich war bewundernswürdig, und ich denke noch mit grossem Vergnügen, aber auch, wie das Folgende zeigen wird, mit Schrecken an die ersten Unterrichtsstunden bei Sechter zurück. Ich hatte mich damals bereits in der Composition verschiedener Werke grösserer Form, wie Streichquartette, Symphonien u. s. w. versucht und damit bei den Wiener Musikfreunden Antheil gewonnen. Auch hatte ich die Theorie, Harmonie und Contrapunkt, bereits zweimal, nach A. André und Dionys Weber, durchgearbeitet, fühlte aber dennoch einen Mangel an Leichtigkeit des Schreibens, den ich auf unzureichende Fertigkeit in den contrapunktischen und fugirten Formen schob. Die grosse Berühmtheit Sechter's gerade in diesem Fach, welche alle jüngeren Musiker, die Wien berührten, in seine Schule trieb, liess auch mich hoffen, durch contrapunktische Arbeiten grössere Gelenkigkeit der Compositionstechnik zu gewinnen. Nach meinen Vorkenntnissen glaubte ich sogleich mit dem Contrapunkt beginnen zu können, und Sechter war hiermit vollkommen einverstanden. Aber es wurde mir erstaunlich schwer, in den zwei-, drei- und viersümmigen contrapunktischen Exempeln, die ich nach einiger Explication der alten Regeln auszuführen hatte, Sechter's Beifall zu gewinnen. Die noch aufbewahrten Bogen wimmelten von Correcuren seiner Hand — ich verzweifelte schier am Gelingen. Doch ging's auch nach besser und ich glaubte endlich zu bemerken, dass der Contrapunkt, um ein Spiel der Phantasie zu werden, erst gewissen Gesetzen unterthan sein müsse, die ich vorläufig mehr ahnte als fest inne hatte. Sechter legte nämlich ausser den üblichen alten Regeln in Bezug auf die zu gebrauchenden Intervalle noch den Maassstab seiner harmonischen Logik an und verurtheilte Alles, was derselben nicht entsprach, verbesserte es aber auch in einer Weise, deren Vorzug in Hinsicht des Wohlklanges mir nicht entging. In dieser Erwägung hat ich Sechter, nachdem ich den einfachen Contrapunkt bis zu vier Stimmen absolvirt hatte, einen Sprung rückwärts zu machen, und mich das ganze Gebäude seines harmonischen Systems kennen zu lehren. Da glaubte ich denn zu fühlen, dass ich vorher gar nichts gewusst, dass mir die Schuppen von den Augen fielen. In der That: Sechter's System, auf dem Grund von Kirnberger weiter geführt, lat von einer Einfachheit, Klarheit und Consequenz, die ihres Gleichen suchen. Es ist ein-

fach, weil es den ganzen Wust von Accorden und ihren Namen, die jedem Schüler Schrecken bereiten, auf den blossen Usus der Bezifurung und die natürliche Grundlage des Fundaments zurückführt. Es ist klar, weil hierbei das Wesentliche, die innere Verschiedenartigkeit der Grundharmonien, und die dadurch bedingte Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Folgen, zur Evidenz kommt. Es ist consequent, weil die zuerst aufgestellten Regeln nicht durch zahlreiche Ausnahmen wieder aufgehoben, sondern vielmehr bestätigt werden, indem sich auch die complicirtesten Fälle nach Beseitigung aller verwirrenden melodischen Wendungen als dem System oder dem Gesetz vollkommen entsprechend erweisen. Es ist auch höchst praktisch, weil es, von allen schwierigen Abstractionen absehend, in seiner Grundlage den natürlichen Weg zeigt, den man nur gehen zu wollen braucht, um aus gefühlreichen und Zweifel erregenden Irrgängen der Stimmführung herauszukommen. Wie leer, unsicher und geschwätzig kamen mir und andern Schülern Sechter's neben diesen wie uns schien mauerfesten und fast selbstverständlichen Grundvesten die Lehren und Bücher eines Albrechtsberger, André, Dehn, Marx u. A. vor! Wir hielten mit unserm »Fundament« in der Hand den Kampf mit dem Teufel nicht gescheut und aus diesem fanatischen Felsenlauben, der zuweilen nicht mit natürlichem guten Geschmack und solider allgemeiner Kunstbildung verbunden war, erklärt sich eben auch jene unbedingte Anbetung einiger Sechter'schen Schüler für ihren Meister als Compositist.

Sechter hielt viel darauf, den Schüler nicht eher weiterzuschreiten zu lassen, bis das zuerst Gelehrte dem Wesen nach vollkommen erfasst war. Ein im Ganzen gewiss richtiger pädagogischer Grundsatz, dessen Ausführung sich nur nach den Kräften und dem Fleiss des Schülers richten muss. Sechter nahm aber in der Regel die Denkfähigkeit und das Maass des bereits von Schülern Erfassten sehr gering an und wurde zu weitschweifig, so dass z. B. mit der blossen Harmonik (excl. also Contrapunkt u. s. w.) leicht zwei volle Jahre hingingen. Es genügte ihm nicht, dass die Fundamental-Lehre, die Lehre von der Folge der Grundharmonien, vollständig durchgearbeitet wurde, es mussten ausserdem noch alle möglichen Fälle von Vorbereitung und Auflösung aller Quartext- und Septimen-Harmonien sammt den Umkehrungen in ihrem Verhältnis zu jener Lehre der Fundamentalfolge aufgestellt und jedes Beispiel dmn cadenzmässig zu Ende geführt werden: Sechter schenkte auch nicht eines! War das alles in C-dur absolvirt, dann wurde A-moll vorgekommen und Alles was in Dur geschrieben war, nochmals in Moll, nämlich mit Beobachtung der hier vorkommenden Modificationen, die allerdings wissenschaftlich von Belang sind, durchgeführt. Hieraus entstand denn leicht ein Band von einiger Finger Dicke! Auf diese Lehre der Accordfolge, wobei auch noch die Vorhalte (Nonen, Undecimen, Tredecimen), Durchgänge und sonstige melodischen Verzerrungen und Verschränkungen in interessanter Weise auf's Tapet kamen, folgte die Modulationslehre, der hauptsächlich das richtige Princip zu Grunde lag, dass man in keine Tonart übergehen könne, in der man nicht gleichsam schon mit einem Fuss stehe. Entschieden neu und Sechter ganz eigen ist seine Lehre von der chromatischen Harmonik, die er auf das Capitel der streng diatonischen Modulation (er nannte dieselbe Tonwechsel oder Tonartwechsel) folgen liess. Gegründet auf die natürliche Verwandtschaft der Tonarten und auf die Zweifachheit der Mollscale (6. und 7. Stufe), ist diese Theorie der Chromatik das Ausfahrlichte, was je über diese schwierige und selbst für das beste Ohr nicht überall zweifellose Materie gesagt und wissenschaftlich dargestellt wurde. Zur Bewältigung derselben musste aber neuerdings die ganze diatonische Harmonik in Dur und Moll durchgenommen werden, um in allen denkbaren Fällen chromatischer Durch-

gänge das logisch Richtige vom Unrichtigen zu scheiden. Der dabei hauptsächlich geltende Grundsatz war der, dass mindestens zwei der nacheinander folgenden Harmonien zufolge der Verschiedenheit der 6. und 7. Stufe der Molliortart sich in einer Tonart gleichberechtigt vorfinden müssen. Diese Gleichberechtigung zugegeben — an welcher ein Zweifel vielleicht gestattet wäre — ist das Gehände der chromatischen Harmonie bei Sechter ein Wunderwerk von Scharfsinn und Consequenz. — In der Lehre von der Harmonik wusste Sechter dem Schüler prächtig anschaulich zu machen, dass stämmliche Touranten in Folge der Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenaccords sich in drei Gruppen scheiden lassen, von welchen jede unter sich eng verbunden ist (vergl. Allg. Mus. Ztg. 1864 Nr. 45 und 46).

In Bezug auf den einfachen Contrapunkt hielt Sechter, wie bereits bemerkt, nicht allein an den alten und wohlbegründeten Regeln fest, sondern auch an der Fundamentallehre, wodurch die harmonische Folge aber nicht hinter Bach zurückgehen konnte, da die Fundamentallehre hauptsächlich empirisch aus Bach gewonnen ist. Im doppelten Contrapunkt entfaltete er die unglücklichste (freilich auch ziemlich unfruchtbare) Künstlichkeit. Nicht allein wurde jeder doppelte Contrapunkt, selbst der in der None, wo hlos die Quint als Consonanz übrig bleibt, selbständig gelehrt und gezeigt, wie man dabei immer noch erträglich (in Bezug auf die contrapunktischen Regeln, aber nicht auch auf das Ohr!) durchkommen könne, sondern es wurden auch alle einzelnen Contrapunkte zu zweien, dreien u. s. w. vereinigt, bis Sechter zuletzt das künstliche Meisterstück eines Satzes herstellte, der in alle beliebigen Intervalle versetzt werden konnte.

Ehenso vollständig war sein Unterricht im Canon, der in jeder Stimmzahl (doch nicht über vier), in gerader und umgekehrter Bewegung u. s. w. erlernt werden musste. Der grosse Praktikus bewährte sich auch hier, doch wurde aus den Stücken nie ein Musikstück, das sich hätte als ein höchstes, anscheinend der Phantasie entsprungenes sehen lassen können. Aehnlich es mit der Fuge, wo zwar die schwierige Frage der Beantwortung der Themen sehr treffend gelöst war, aber nie ein Genes entstand, sondern nur Stücke, die zur Fuge gehören, deren Vereinigung zu einem harmonischen Kunstwerk nicht ernstlich versucht wurde. Sechter's im Druck erschienene Fugen sind ebenfalls überwiegend künstlich, die Engführungen sehr bevorzugt u. s. w., aber den freien Fluss einer Bach'schen Fuge würde man vergebens darin suchen.

Sechter war als Lehrer von höchster Gewissenhaftigkeit, sowohl im Sinn seiner nun einmal festgewordenen, zu sehr dem Technischen zugewendeten Methode, wie auch in Bezug auf die Zeit. Ein Schüler verliess das Zimmer und der folgende stand schon an der Thür, und so ging es den ganzen Tag fort; unabhönges, nicht zur Sache gehöriges Sprechen liebte er nicht, doch gab er auf Zweifel und schwere Fragen gern Antwort, ja man musste ihn öfters auf diese Art fassen, um sich in tiefer liegenden Punkten zu orientiren; er liebte es dabei die vorliegende Frage mit derbkonischen Analogien und Vergleichen zu illustriren und war darin manchmal so glücklich, dass Lehrer und Schüler sich vor Lachen kaum mehr zu fassen wussten und das helle Wasser aus den Augen rann. Diese Mithellung bezieht sich allerdings auf seine früheren Jahre, in den letzten war er begrifflich stumpfer geworden und zuspätkommt.

Wie Sechter zur eigentlichen Kunst, als freier Gestalter der Phantasie, stand, davon geben seine Compositionen einanderes, nicht sehr vortheilhaftes Zeugnis. Er hatte, wie bereits bemerkt, immer technische Aufgaben vor sich, in deren Lösung er sein Vergnügen fand, die er daher zu jeder Tageszeit und unabhängig von Allem was Stimmung, Enthusiasmus

und dergl. heisst, lösen konnte. In seinen späteren Jahren hatte ihn besonders die Verbindung der Musik mit der Sprache beschäftigt, und er halte sich dabei ganz feste Regeln in der Declamation gebildet, nicht allein in Bezug auf melodische und rhythmische Bewegung, sondern vornehmlich auch auf Harmonik. Liess er den Schüler, um ihm seine Gesetze darüber beizubringen, ohne weiteres Stellen aus der Iliade oder Odyssee in Musik setzen, so ging er selbst noch viel weiter; man sagt, Sechter habe die »Offenbarung Johannis« vollständig in Musik gesetzt — gesehen habe ich dies Werk selbst nicht. Seine Lust an der Lösung der Aufgabe, jeden beliebigen Text nach allen Gesetzen der musikalischen Declamation zur Melodie (in seinem Sinne) zu gestalten und das so gewonnene Thema dann contrapunktisch zu behandeln, gab zu manchen spasshaften Bildungen Anlass, die er wenigstens besser nicht der Öffentlichkeit hätte übergeben sollen, da kaum Jemand, der ihn nicht näher konnte, etwas von diesen Sonderbarkeiten zu begreifen im Stande war. Seine Kirchenmusik ist durchaus edler Art, Triviale kommt darin kaum je vor, sie bringt es aber auch zu keinem Schwung, zu keinem erhebenden Eindruck. Für Clavier hat Sechter viele Hefte gar sonderbarer Variationen geschrieben, wo ebenfalls total unkünstlerische Aufgaben mit einem unbegreiflichen Aufwand von Fleiss gelöst erschienen.

Sebastian Bach schätzte Sechter ausserordentlich, mehr als manche seiner ihn vergötternden Schüler. Es war ein grosser Vergnügen und höchst heilend, Bach'sche Werke mit ihm durchzugehen und nach manchen Seiten zu betrachten. Ausserdem schätzte er Mozart und Haydn hoch, auch Beethoven mit Ausnahme jener Partien seiner letzteren Werke, wo der Satz ihm nicht mehr rein geinug war. Von den neueren Musikern dürfte ihm ausser Mendelssohn keiner mehr vollständiger und inniger bekannt geworden sein.

Sechter war ein küsserst güthiger Mensch, der Niemand etwas zu Leide that und in seiner Stellung auch keine Veranlassung hatte in sonderliche Kämpfe zu gerathen. Dafür war er aber auch leicht zu bestimmen und in wichtigen Fällen des Lebens nicht energisch genug, um einem Princip mit Consequenz anzuhängen und zu dienen.

Friede seiner Asche!

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig.

7.

Wohlgeborner Herr,

In Betracht dessen was Sie mir wegen des beschränkten Absatzes meiner Harmoniemusik sagen, will ich gern mit dem mir überschickten Honorar zufrieden seyn. Dass ich übrigens Herrn Kühnel*) meine Manuscripte viel wohlfeiler gab als allen übrigen Verlegern, geschah aus Dankbarkeit, weil er mich bei meiner ersten Ausflucht als Künstler sehr freundschaftlich aufnahm und meine ersten Compositionen in seinen Verlag nahm, ohne dass ich ihm, statt eines zu empfangenden Honorars, 100 Exemplare meines eigenen Werks für mein bares Geld abkaufen musste, wie das früher von Herrn mir zur Bedingung gemacht wurde, überschickte Hr. sehr reich und Hr. Kühnel damals noch sehr arm war. Um Ihnen übrigens zu beweisen, dass ich für die Harmoniemusik, im Vergleich mit den kürzlich in Wien von mir verkauften Manuscripten, nicht zu viel gefordert halte, setze ich Ihnen den Preis derselben her. An Hrn. Mechtelt 3 Quartetten 60 Ducaten in Gold. An Hrn. Stamer 3 Quintetten, 1 Quartett, 1 Octett und 1 Nonett 100 Ducaten. Diese 3 Compositionen hatte ich für einen Privatmann geschrieben und sie waren für den Preis von 250 Ducaten befohlen. Dieser Mann, der früher die Cantate (welche nan mit seiner Bewilligung den 19ten October in Frankenhäusen gegeben werden wird) von mir hatte componiren lassen und bereits mit 200 Ducaten bezahlt hatte, wurde im letzten Jahr meines Aufenthalts in Wien, wie ich ihm eben die Manuscripte übergeben wollte, banquerott und ich war gezwungen sie an

*) Dem vorherigen Inhaber des Peters'schen Geschäfts. D. Red.

die Verleger zu verkaufen. Für die 100 Ducaten die ich dabey einbüste gab er mir aber einen Wechsel in einem Jahr zahlbar; und da der Mann 3 grosse Tuchfabriken besitzt, so ist es wahrscheinlich dass er sich bis dahin wieder erholt haben und mein Wechsel alsdan ausgezahlt werden wird.

Lassen Sie den Zusatz für die Hofmusik in Sondersh. geschrieben, nur wag und bemerken Sie wenn Sie wollen die einzelnen Musikstücke auf dem Titel. Ein Dedications-Exempl. bitte ich an Hrn. Hermsstedt in Sondershausen zu schicken. — Da ich jetzt wegen meinen Quartetten nach Wien geschrieben habe und sie noch hier zu bekommen hoffe, so werde ich so Hrn. Romberg selbst ein Ex. geben und danke Ihnen für Ihr gütiges Anerbieten.

Bis zu Ende October werde ich in hiesiger Gegend bleiben. Sollten Sie mich daher mit einem Schreiben beehren wollen, so bitte ich es nach Frankenhausen oder auch hierher zu schicken.

Verzeihen Sie die Eile mit der ich dieses geschrieben habe und empfangen Sie die Versicherung meiner Hochachtung.

Gotha den 13^{ten} Sept. 1815.

Louis Spohr.

8. Thieracher bei Thun im Kanton Bern den 13^{ten} Juni 1816.

Wohlgeborner

Hochzuverehrender Herr,

Ihre beyden Schreiben vom 27^{ten} und 28^{ten} May habe ich kurz nacheinander richtig erhalten und danke Ihnen recht sehr dass Sie meine Bitte um eine schnelle Antwort berücksichtigen. Zwar habe ich es entgehen lassen, Ende dieses Monats nach Zürich zur Tagsetzung zu gehen und werde hier bis zum 1^{ten} August verweilen, wo ich alsdann das grosse Schweizer Musikfest in Freyburg zu besuchen gedenke, um von dort aus sogleich meine Reise über Lausanne, Genf durch Wallis über den Simplon nach Mayland fortzusetzen; allein da die Manuscripte fertig daliegen, so ist es mir lieb sie sogleich abschicken zu können, welches nächsten Mittwoch mit der fahrenden Post ohnefehlbar geschehen soll.

Ihrem Wunsche gemäss werde ich Ihnen die Partituren übersenden, die ich jetzt noch in Hinsicht der Stricharten und des Fingersatzes auf das sorgfältig zu besichtigen habe. Ich bitte Sie ergeblich Ihren Stecher darauf aufmerksam zu machen, dass er beydes mit derselben Genauigkeit bezeichne, weil sonst manches eigenenthümliche meiner Spielart verlieren gehen würde.

Was das Honorar betrifft, so habe ich bereits das möglichst niedrigste angesetzt und Sie werden selbst, wenn Sie die Sachen sehen werden, 40 Carolin für 3 Werke sehr billig finden. Die Duette und die Polonaise sind anders sehr schön und eignen sich zu allgemeiner Verbreitung. Das Concert wird zwar nur von ausgezeichneten Violinisten öffentlich gespielt werden können; da es aber allemalbehoewen wo ich es spielte, grosse Sensation machte, so wird es demnächst viel gekauft werden.

Da ich Ursache zu haben glaube auf diese 3 Werke stolz zu seyn, so wünsche ich, dass bey Ihrem Erscheinen in der musikalischen Zeitung die Rede von ihnen sey. Da sowohl Ihr, kühlend wie auch ich selbst früher mit Hrn. nicht im besten Vernehmen standen, so ist von allen meinen Sachen, die im Bureau de Musique verlegt worden sind, nie eine Rezension in der mus. Zeitung erschienen, ebensowang wie von vielen andern meiner Werke bey andern Verlegern z. B. der ersten Sammlung meiner Lieder, wo ich es besonders erwartet hatte, da diese Lieder, wie auch die beyden neuen Sammlungen in Form und andern wesentlichen Dingen sehr von allen frühern andern Kompositionen abweichen. Ich bitte Sie daher, wenn es Ihnen rathlich scheint, meine Klagen darüber dem Hrn. Hofrath Rochlitz gelegentlich zu hören zu geben und von diesen neuen Sachen Rezensionen zu veranlassen und zu diesem Behuf die Partituren, wenn Sie sie nicht mehr gebrauchen, an die Redaction der musikalischen Zeitung zu übergeben.

Ich wünsche zwar, dass die Sachen in der Folge erscheinen wie ich die Nummern 1. Werke bezeichnet habe, nemlich

3te Sammlung der Lieder 17^{tes} Werk. NB.

Violinconcert 38 - -

3 Duette 39 - -

Polonaise 40 - -

3te Sammlung der Lieder 41 - -

wollten Sie aber eine andere Folge von Sachen in der Folge erscheinen lassen, so ist das auch nicht unthunlich, so lange die Sachen in der mus. Zeitung erschienen. (NB. Die zwischen dem Notturno und diesen Sachen folgenden 3 Nummern sind 3 Harfenkompositionen, die ich vor 6 Monaten an Hrn. Simrock in Bonn verkauft habe.)

Die erste Sammlung Lieder habe ich der Fürstin von Carolath (in Carlsbad bei Neustadt in Schlesien), die 2te Sammlung Hrn. Metzlowski (Kammerdiener in Rudolstadt) und die Dritten den Herren Preisling (Kammermusicus in Gotha) dedicirt. Da ich sehr fern seyn

werde, wenn die Sachen erscheinen, so würden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie die Güte hätten, ein Dedications-exemplar an obige Personen gefälligst abzuschicken und mit ein paar Zeilen zu begleiten, worin Sie die Ursache angeben, warum ich selbst dieses nicht thun kann.

Ich habe mich durch einen Freund in Bern erkundigen lassen, welche der dortigen Handelsbäuser mit den Leipzigen in Verbindung stehen und erfahren dass mehrere, namentlich Zerlerler mit Frege in Leipzig in Albrechtung stehen. Ich ersuche Sie daher mir nach Empfang der Manuscripte einen Wechsel auf ein Berner Handelsbäuser gefälligst zu überreichen.

Schliesslich versichere ich Sie, dass es auch mir ausserordentlich angenehm seyn wird, mit Ihnen in fortdauernder Verbindung zu stehen und dass ich daher nicht verfehlen werde, Ihnen von Zeit zu Zeit meinen Aufenthalt anzuzeigen. — Sollte ich heute noch etwas vergegen haben, so werde ich dem Paquet noch ein paar Zeilen beylegen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Der Ihrige

Louis Spohr.

Kurze Nachrichten.

Man schreibt uns aus Hamburg: Das erste philharmonische Concert wird am 11. October unter Herrn von Bernhart's Leitung stattfinden; Joachim wird spielen. — Die Singacademie des Herrn Deppe hat Herr v. Holten übernommen. — Stockhausen hat drei Abonnement-Concerte seiner Singacademie angesetzt und wird in denselben «Athalie» von Haniel, «Faust» von Schumann und Bach's Matthäus-Passion zur Aufführung bringen. Auch die alljährlich stattfindenden Concerte des unter Herrn Vngt's Leitung stehenden Cäcilien-Vereins sind bereits angekündigt. — Es bildete sich dieser Tage ein Tonkünstler-Verein, dem bereits 30 Mitglieder beigetreten sind. Herr Grädel ist einstimmig zum ersten Præsidenten ernannt, der Zweck des Vereins sind, ausser geselligen Zusammensein, wissenschaftliche Vorträge, wie Vorführung neuer und alter nicht gekannter Werke. — Am 4. September wurde das Stadttheater wieder eröffnet; nach dem Mitgliedern der Oper befindet sich zur grossen allgemeinen Freude wieder Hr. Thers-Schneider.

B. Scholtz wird im kommenden Winter in Berlin zehn philharmonische Concerte veranstalten und zwar im Saale der Singacademie. Unter den als Solisten Mitwirkenden werden Hr. Joachim, Frau Cl. Schumann und Fr. Fr. Friese genannt. Das erste Concert findet am 19. October statt. Hoffen wir, dass diese Concerte eine im Berlin Musikleben langst ernstlich gefühlte Lücke ausfüllen, das Publikum aber auch sich empfanglich zeigen wird für Werke edlerer Richtung aus der Neuzeit.

Wie wir hören, werden Brahms und Joachim in diesem Winter in Wien gemeinschaftlich Concerte geben.

In Carlsruhe soll durch Capellmeister Levy R. Schumann's Oper «Genevieve» zur Aufführung gebracht werden.

In Celle wurde kürzlich das 50jährige Lehrer-Jubiläum des dortigen Stadt- und Schloß-Organisten Herrn H. W. Stoltz begangen. Die «Celle'schen Anzeigen» vom 2. und 6. September schildern die Verdienste des Jubilars mit grosser Wärme und Ausführlichkeit.

Das Conservatorium für Musik in Stuttgart gab am 10. Sept., als am Geburtstag der Königin von Württemberg eine «Aufführung von Orgelstücken und Gesängen», deren Programm folgende Musikstücke umfaßte: Präludium und Fuge (C-dur) für die Orgel von Seb. Bach, Heliogabrus von Klopstock, für drei Flötenstimmen von Schubert, Sonate (C-moll) für die Orgel von Mendelssohn. Geistliche Lieder: Friede sei mit euch von Schubert, «O Lamm Gottes», nach einer Arie für Violin von S. Bach, eingerichtet von L. Stark. Fuge (Es-dur) für die Orgel von S. Bach, Graduale für Sopran und Tenor von L. Stark. Zwei Charakterspiele für die Orgel von S. Bach: «Wer nur den lieben Gott läßt walten», «In der Welt Freuden». Arie (die ich weis, dass mein Erlöser lebele) aus dem Messias von Händel. Phantasie für die Orgel über den Choral «Christ ist erstanden» von M. Brugg. Ans dem achten Psalm für eine Altstimme und Frauenchor von B. Marcello. Sonate (D-moll) für die Orgel von Chr. Fink.

Leipzig. Vor kurzem weilte hier Abbe Liszt. Wie man hört, soll «Die heilige Elisabeth» hier aufgeführt werden, ferner heißt das Gerücht, Liszt werde Rom definitiv verlassen und sich wieder in Weimar festsetzen.

Briefkasten der Redaction.

3 In M., M. in Z. Wir bitten um Nachricht, ob unsere Sendungen an Sie gelangt sind.

ANZEIGER.

[158] Neue Ausgabe von J. S. Bach's Werken.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Johann Sebastian Bach's
KLAVIERWERKE.

Mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von

Carl Reinecke.

Erster Band. 1) 12 kleine Präludien 12 Ngr. 2) 15 zweistimmige Inventionen 15 Ngr. 3) 15 dreistimmige Inventionen 18 Ngr. 4) Capriccio über die Abreise eines Freundes 6 Ngr. 5) Die 6 kleinen (französischen) Suiten 1 Thlr. 3 Ngr.

Joh. Seb. Bach's Klavierwerke erscheinen hier in einer neuen von einem anerkannten Meister und Pianisten für den Vortrag eingerichtetem Ausgabe und zu billigen Preisen. Sie wird sich eines Freundes Bach'ser Musik und allen guten Klavierspielern empfehlen.

[159] **Studien-Werke**

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

A. **Pianoforte.**

Bergson, Michel, Op. 60, Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement. Abt. 1. 4 Thlr. Cah. 2. 25 Ngr.

Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35, Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2 & 4 Thlr.

Engelhard, Jul., Op. 84, Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 25 Ngr. Cah. 2. 4 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9, Präludien. Heft 1. 2 & 4 Thlr. 5 Ngr.

Köhler, L., Op. 60, Immerwährende Studien in Doppelpassagen für den Clavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 4 Thlr.

Eingeführt in der 'Neuen Academie der Tonkunst' und im 'Stern'schen Conservatorium' in Berlin.

— **Op. 63, Clavier-Etuden für Gelaugtheit und gebundenen Spiel zur fleischen Übung beider Hände.** Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 4 Thlr. 5 Ngr.

Eingeführt in der 'Neuen Academie der Tonkunst' und im 'Stern'schen Conservatorium' zu Berlin.

— **Op. 91, Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 2 & 3 1/2 Ngr.

Eingeführt im 'Stern'schen Conservatorium' zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 9, Zwei Etuden in gebrochenen Accorden. Heft 1. 2 1/2 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.

Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. **Gesang.**

Panofka, Henri, Op. 85, Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 4 Thlr. 3. 4 Thlr.

Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

— **Gesangs-ABC. Vorberreitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminaren, Gesangsschulen, Gymnasien und Instituten.** 25 Ngr.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Rähr, Louis, Op. 25, Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangsschulen und beim Privatunterricht. 4 Thlr. 7 1/2 Ngr.

C. **Violoncell.**

Büchler, Ferd., 24 Studien mit theilweiser willkürlicher Begleitung eines zweiten Violoncellen. Heft 1. 2 & 4 Thlr. 10 Ngr.

Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. **Orgel.**

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 4 Thlr. Heft 2. 6 & 2 1/2 Ngr.

[160] Bei Rózsavölgyi & Comp. in Pest ist erschienen:

Volkmann, R., Op. 5, Trio für Pianoforte, Violine und Cello. Neue Ausgabe. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.
 — Dasselbe vierhändig arrangirt vom Componisten. Pr. 2 Thlr. 8 Ngr.

[157] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Hiller,
Operette ohne Text
 für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 106. Preis 4 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Overture Nr. 2. Romane des Mädchens. Nr. 3. Polserarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romane des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tans. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publicums erworben, wird hierdurch den Liebhabern verhandiger Claviermusik aufs neue warm empfohlen. Jede Buch- und Musikalienhandlung ist in den Stand gesetzt, dasselbe zur Ansicht vorzulegen.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 117. Pr. 3 1/2 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irisländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Allfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiesengesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Bohmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghazal. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kubreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Bei **Th. J. Roothaan & Co.** in Amsterdam
 [161] ist erschienen

und bei **Fr. Fleischer** in Leipzig zu haben.

Dr. J. P. Heije, Griechenlands Kampf und Erlösung. Eine neue niederländische Dichtung zu Beethoven's Ruinen von Athen. Preis 7 1/2 Ngr. netto.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 2. October 1867.

Nr. 40.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Der Stern von Turan, grosse Oper in vier Acten von Richard Wuerst [Schluss]. Werke zur Musikgeschichte). — Feuilleton (Kurze Nachrichten. Zeitungschau). — Anzeiger.

Recensionen.

Der Stern von Turan,

grosse Oper in vier Acten von Richard Wuerst.

[Nach einer Dichtung von Paul Heyse. Clavierauszug mit Text, Pr. 8 $\frac{1}{2}$ Thlr. Berlin, Boie und Bock.]

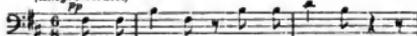
(Schluss.)

Der dritte Act besteht aus zwei grossen Scenen: die Königin mit dem Schach im Schlafgemach, wo dieser im Traum seinen Anschlag verräth — und die Königin mit dem Prinzen, den sie vergeblich zu entfliehen beredet. In der ersten Scene musste natürlich das Unheimliche, Schreckliche der Situation zum Ausdruck kommen; in der andern die Liebe Diruba's, die keine Gefahr scheut, um den Geliebten zu retten, an seinem Widerstand scheitert, endlich sich zum heroischen Entschluss der Selbstopferung erhebt. In keinem der früheren Acte fühlten wir uns, ohne Partitur blos dem Clavierauszug gegenüber, so hilflos, denn wenn in einer Musik in der »Zeichnung« nichts oder wenig verfehlt ist, so ist nicht zu berechnen, wie viel die Farbe hinzuthut. So ist gleich der düstere Entr'act in A-moll, der der ersten Scene voraus geht, ohne Partitur nicht gut zu beurtheilen, und ebensowenig können wir wissen, was in der ersten Scene oberhalb zur Erreichung eines unheimlichen spannenden Eindrucks geschieht. Täuschen wir uns indes nicht, so möchten wir glauben, dass eine melodramatische Behandlung dessen, was der Schach im Traum singt, vorzuziehen gewesen wäre. Das strenge Wesen des musikalischen Rhythmus scheint uns solchen fürchterlich quälenden Gedanken, wie sie der Schach hier stossweise laut werden lässt, entschieden zu widerstreben. War eine Melodie nöthig, um später dieselben Laute zu reproduciren, so konnte dieselbe im Orchester liegen, eine formliche Melodie in des schlafenden Schach's Munde muss unnatürlich erscheinen. Die Aufgabe für den Componisten in Betreff der Königin war hier, die Beklemmung und Angst zu schildern, die bei der bekannten Gesinnung des Schach aus seinen herausgestossenen unvollständigen Sätzen in ihrem Herzen entstehen müssen, bis die furchtbare Gewissheit vor ihr steht

II.

und sie zu dem gewagten Schritt treibt, den Prinzen in seiner Behausung aufzusuchen. Dazu kommt, dass sie all diese Empfindungen nicht zu laut werden lassen darf, weil sie fürchtet den Schach aufzuwecken. Man ist in der Oper viel Unnatur gewöhnt worden, und wahrscheinlich werden auch im dritten Act des »Stern von Turan« nur Wenige daran Anstoss nehmen, dass die Königin trotz ihrer ausgesprochenen Angst den Schach zu wecken die ganze Scala ihrer Tone entfaltet und zuletzt nach einem leidenschaftlichen Allegro sich wie mit einem Schrei (au) aus dem Gemach eufert. Wuerst überzeugt uns hier wenigstens nicht, dass die Sache so sein musste, nicht auch anders, wirksamer und dramatischer wahrer gestaltet werden konnte. — Wir theilen hier jene Melodie des träumenden Schach mit, damit die Leser selbst urtheilen mögen, ob hier das Richtige getroffen sei:

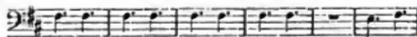
(Allegro vivace.)



Schneller Bo - le, auf vom La - ger!
H (Begl. in Achteln) 6 4 3 2 1



Fort, schon ro - theil sich der Mor - gen!



Aufgeh'n siehst du noch die Son - ne, u. ter -
Fu 2 2 3 2 4 5 6 8 3 2 8 7 E E



geh'n nicht mehr! 9 u. s. w.
8 6 7 4
E - d cis Fu

Auch die ziemlich italienisirende Melodie der Königin sei hier angeführt, womit sie den Entschluss fasst, dem Prinzen die Gefahr mitzutheilen:

(Allegro con moto.)

Gall' es das Le-ben, hin sei's ge-ben,
 könnl' es ge-lin-gen ihm Rel-tung zu
 brin-gen, ja! Gall' es u. s. w.

Wenn man bedenkt, welche Summe von Gefühlen sich hier in Dilruba's Brust zusammendrängt, so wird diese Melodie leicht als viel zu bequem und leierig erscheinen und es trägt hieran sowohl die Harmonie in ihrem Tonika-Dominanten-Wechsel (obendrein in der Dur-Tonart), wie auch die Melodie die Schuld, deren Bewegung und Intervalle etwas Anderes aussprechen als das, was die Situation mit sich bringt.

Wirksamer erscheint uns die zweite grosse Scene mit dem Prinzen. Wenn auch hier die angewendeten Mittel zum Theil als Reflex italienischer Opernmusik angesehen werden müssen, so ist doch eine gewisse Lebendigkeit und ein tragischer Klang nicht abzuleugnen. Da ist zuerst eine Art Cavatine des Prinzen, deren Hauptmotiv etwas Rührendes an sich hat, da es die Unschuld treffend malt:

Ach, wer in sei-nes Herzens Frie-den sich ei-ne
 stil-l: Hut-te baut u. s. w.

Die Scene, wo die Königin dem Prinzen den Mordplan entdeckt, wird, wenn dramatisch-lebendig dargestellt, eine ganz gute Wirkung machen, auch die Wiederholung des Traummotivs in der Königin's Munde ist nur consequent und richtig zu nennen. Fehlerhaft scheint uns öfter, dass der Componist die Tonart, in welcher er ein neues Motiv von der andern Person zuerst anschlagen lässt, vorzubereiten liebt, anstatt sie mittelst Trugschluss oder sonstiger Ueberraschung herbeizuführen. Gut dagegen der Eintritt des Es-dur bei der später folgenden Hauptmelodie. Die hier unzweifelhaft erreichte Wirkung liegt entschieden in der Modulation, während die Melodie selbst in ihrer periodischen Structur, und die Bassbegleitung dazu, etwas Welsches an sich haben. Ein weiteres Stück in C-moll ist von recht tragischem Klang, die Berührung des Es-dur-Accords, als die Königin den Entschluss fasst sich zu opfern, ist ebenfalls ganz wirksam, aber die Rückkehr nach C, wenn auch nach C-dur, scheint uns der veränderten Situation nicht ganz angemessen; entweder musste das vorübergehende Duett nicht in C-moll stehen, oder die Schlusspartie musste mit einer kühnen Wendung nach einer frischeren Tonart übergehen, dann

würde der erfolgende Actschluss auch um so kräftiger wirken.

Der vierte Act enthält zwei Haupt-Scenen: der Schach allein mit seinem Gewissen, und die Katastrophe in der Waldschlucht. Der Schach berechnet, dass ungefähr um diese Zeit sein Sohn gemordet wird, und zugleich ist er im höchsten Grad beunruhigt durch die Abwesenheit seines Weibes. Solchen Empfindungen den treffenden musikalischen Ausdruck zu geben mag schwer sein; dass aber periodisch-wohlgegliederte sentimentale Phrasen der rechte Ausdruck nicht sind, das scheint uns nach Wüerats' hier gegebener Musik nicht zweifelhaft. Ein Adagio in E-moll, von klagendem Ausdruck zwar, aber ohne eine Spur jener grellen Accente, die das Schuld-bewusstsein mit sich bringt, das ist Alles was Wüerats hier bietet. Man sehe den Anfang:

(Adagio ma non troppo lento.)

Wa-re der A-bend erst da!
 Qual-voll ver-folgt mich das Licht der Son-ne.
 u. s. w.

Nach dem ganz entsprechenden Klagechor der Weiber in A-moll folgt dann in C-moll das Zwiesgespräch des Schachs mit Akiel, der jene schlimmen Botschaften bringt. Wir sind der Meinung, dass dergleichen nicht in taktmässiger Gliederung dramatisch wirksam gegeben werden könne, ein lebhaftes Recitativ eignet sich dafür besser. Was nun die Schluss-Scene betrifft, so können wir den Skrupel nicht unterdrücken, ob die Mordthat selbst vor den Augen des Zuschauers vor sich gehen musste. War es nicht möglich, ihm diese Qual zu erlassen? Was werden aber unsere Leser dazu sagen, dass der Componist das Auftreten der Mörder mit einer formlichen Fuge über das folgende Thema, das hernach auch die Mörder zu singen haben, bezeichnet?

(Allegro moderato.)

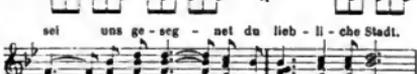
Es - As Des -

Wir gestehen, dass uns die Anwendung der Fugenform in solcher Scene als eine arge Geschmacklosigkeit erscheinen will. Die Fuge, das Sinnbild der höchsten Ordnung in scheinbarer Unordnung, angewendet auf Mörder, also Menschen, die das Sinnbild der grauenhaftesten Verleugnung aller Ordnung sind! Nahe genug liegt auch die Gefahr, dass die altmodische Form im Gegensatz zum Ernst der Situation komisch wirke. — Das Auftreten der Königin ist nicht ohne Wirkung. Die Cantilene in B-dur (Agiato $\frac{3}{4}$) scheint uns insofern die hier geforderte weiheliche Stimmung nicht erschöpfend auszudrücken, die Rhythmik der Melodie ist zu unruhig gegenüber der grossartigen Fassung, mit welcher die Königin dem sichern Tod durch Mörderhand entgeht. Wir versagen uns eine Darlegung der Musik, welche während des Mords gemacht wird, und referiren blos, dass der Prinz nach der Entdeckung, dass die Gemordete die Königin ist, ein sentimentales Solo in D-dur singt. Das noch bis zum Ende der Oper Folgende geht so rasch vorüber, dass man einen

künstlerischen Eindruck unmöglich gewinnen kann. Der Componist scheint der Ansicht zu sein, dass nach dem Mord die Musik eigentlich nicht mehr viel thun kann, und beilicht sich den Vorhang so bald wie möglich zum Fallen zu bringen. Wir nennen dies eine ästhetische Sünde, die freilich auf den Theatern nachgerade Mode geworden, und können hier nur nochmals betonen, dass der Oper somit am Schluss das erhebende Moment gänzlich fehlt, und nur der crasse Eindruck von Mord und Todtschlag zurückbleibt. Denn die 8—9 Takte Kriegsbesung am Schluss sind nicht im Stande dem Totaleindruck eine andere Richtung zu geben.

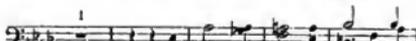
Dass die Chöre in unserm Wüerst'schen Werk kein besonders hervorragender Bestandtheil sind, haben wir schon bemerkt. Namentlich fehlt es an solchen, die einen grossartigen oder erhebenden Eindruck machen können, indem sie der Situation zum gesteigerten Ausdruck dienen. Die vorhandenen sind zumeist Aufzugs-Chöre, wie der bei der Landung des Brautpaars im ersten Act, der Marsch-Chor in Nr. 4 (*Willkommens), der Frauenchor mit Tanz, der Marsch-Chor und das Finale im zweiten Act, endlich ein Männerchor im vierten Act. Alle übrigen sind kurz hingeworfene Stellen, die einen ausgiebigen Eindruck nicht machen können. Insofern nun jene angeführten Chöre nicht an Stellen stehen, wo man Grösseres erwarten und verlangen darf, sind sie von recht artiger Erfindung und hübschem Klang. Besonders dem Chor bei der Landung ist ein eigenthümliches Colorit eigen: das wiegt und schaukelt sich so sanft und weich, ist dabei von so eigenthümlich balsamischem Gepräge, dass man die milde, ruhige und orientalische Luft des Südens zu geniessen meint:

Schl - ras, du herr - li - che son - nen - umganz - le,
dolce
 Begl. 
 Schl - ras, du duf - li - ge ro - sen - um - gränz - le,

 sei uns ge - seg - net du lieb - li - che Stadt.

 u. s. w.
 mit hübschem Uebergang nach G-moll und G-dur.

Der Marsch-Chor Nr. 4, dessen instrumentale Vorderstätte nur allzusehr an Mendelssohn'sche und Spohr'sche Vorbilder erinnert, wird in der Einfachheit seines homophonvierstimmigen Charakters, bei sonst nicht armer Harmonik, auch ganz gut klingen.*) Der Frauenchor in Nr. 6 ist charakteristisch, wenn auch nicht gerade originell, während das vorausgehende und repetirende Ballet sehr gravis, ebenfalls recht orientalische weich und nicht ohne Eigenthümlichkeit ist. Im Marsch und Chor Nr. 8 herrschen balletartige Motive mehr vor als marschhafte, doch mag dies das Ceremonielle des orientalischen Hofstaats so mit sich bringen. In Nr. 22, Chor der »Officiere und Wur-

denträger des Reichs, in sichtlicher Aufregung eintretend, merkt man allzusehr, dass der Componist unter dem Pathos liedmässiger Gestaltung steht. Trotz des *Allegro molto* muss bei solcher Situation das steife Pathos des in halben und Viertel - Noten und in paralleler Rhythmik einbergehenden Chors einen nahezu komischen, d. h. ganz ungebührigen Eindruck machen. Hier war rasches Aussprechen der Worte, etwas Anarchie im Durcheinander der Stimmen, etwas keckes, harmonisch-modulatorisches Ausgreifen am Platze. Oder sollte der Componist gemeint haben, die Würde der Würdeträger müsse auch hier gewahrt werden? Man vergleiche mit unserer Ansicht die folgenden Noten:


 Herr, er - hö - re dei-ne Ge - treu-en!

 Die Stadt be - droht des Fein - des

 Heer, zersprngt sind an -rer Krie - ger Rei - hen,
 und sage, ob wir nicht recht haben. Dieser ganze Chor kommt aus dem As gar nicht recht heraus, und der Componist hat hier den Gegnern der musikalischen Form eine gefährliche Waffe in die Hand gegeben, womit sie die Partei der »Musikalischen« auf dem Gebiet des Dramas bekämpfen oder — lächerlich machen können.

Wir wollen unsere Besprechung nicht schliessen, ohne zu bemerken, dass der Componist im Recitativ noch bedeutende Studien zu machen gehabt hätte, ehe er mit einer »grossem« Oper an die Öffentlichkeit treten durfte. Seine Recitative sind zumeist von einem spießbürgerlichen Pathos und oft genug nicht einmal declamatorisch richtig harmonisiert, indem er z. B. vollkommene Textschlüsse (Punkt) mit 2, 6 begleitet (siehe S. 30, Syst. 3), zuweilen auch die Harmonie gar nicht ausspricht, die zum Verständnis der melodischen Wendung nothwendig wäre (S. 30, Syst. 4). Dazu kommt, dass die Modulationen sich meist gegen die Unterdominante zu, statt aufwärts bewegen, woraus eine grosse Lahmheit statt der nöthigen Frische resultirt.

Die Oper beginnt mit einer lang ausgeführten Ouvertüre, welcher Motive aus der Oper selbst zu Grunde liegen. Es will uns bedünken, als hätte der Componist sich auf weniger Motive beschränken können, namentlich scheint uns das Balletmotiv unnöthig hinein verflochten, da es die Einheitlichkeit dieser instrumentalen Einleitung, die vor Allem auf sehr tragische Begebenheiten vorzubereiten hat, nur stören kann. Sonst mag die Instrumentierung manchen guten Effect hervorbringen.

In Summa: Unsere Oper enthält manches Hübsche, auch hat sie gegen gewisse stüldeutsche Producte (wie z. B. die von Albert oder gar Langert) den Vorzug grösserer Noblesse der thematischen Erfindung. Sie ist aber offenbar flüchtig geschrieben, ohne rechtes Bewusstsein der Aufgabe, die an der Hand eines Textbuchs, wie das einmal gewählte, zu lösen war.

*) Das Zeichen * am Schluss ist nicht deutlich zu verstehen; soll in gewissen Fällen das Trio in Des repetirt werden?

Werte zur Musikgeschichte.

C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London. 2 Bände. Wien, 1867. Pr. 4 Thlr.

H. D. Mit wahrer Freude begrüßen wir in dem obigen Werke Pohl's ein Erzeugnis eindringendster Forschung und aufopferndsten Fleißes. Die Thätigkeit auf dem Gebiet der musikgeschichtlichen Forschung, angetrieben durch Otto Jahn's Mozart, hat in dem letzten Jahrzehnt viele erfreuliche Früchte gebracht und demselben erst eigentlich die Bedeutung und den Werth eines gelehrten Zweigs gegeben; dieser Werth wird nicht beeinträchtigt durch mancherlei unbrauchbares und oberflächliches Geschreibe, was sich keck neben das Beste zu stellen wagt; im Gegenheil ist die Fortentwicklung gerade daran zu erkennen, dass Flitter und Schein nicht mehr bestehen, dass andererseits die rauhe Aussenwelt bei wirklich Tüchtigen nicht mehr abschreckt; kurz, dass ein Maassstab für's Urtheil sich herausgebildet hat, nach welchem den unkritischen Vielschreibern der ihnen gebührende Platz angewiesen, der gewissenhaften Arbeit aber ihre Ehre zuertheilt wird. Und diese Eigenschaft ist es auch, welche dem Werk Pohl's sofort das Vertrauen des Lesers erwecken muss, wemgleich der Verfasser keineswegs der Bequemlichkeit desselben zu Hülfe kommt, sondern ein seiner Mühe entsprechendes liebevolles Eingeben verlangt. Er hat kein Unterhaltungsbuch, sondern einen lebendigen Beitrag zur Geschichte des Lebens zweier unserer ersten Meister, und indirect zur Geschichte der Musik überhaupt liefern wollen; und wir müssen sagen, er hat alle Mühe aufgewendet, um denselben zuverlässig und brauchbar zu machen.

Der Verfasser macht uns in der Vorrede mit der Entstehung und dem Plan seines Werks bekannt. In London längere Zeit lebend, suchte er die Notizen zusammenzubringen, welche sich auf den Aufenthalt Mozart's als Kind (1764—65), sowie Haydn's (1791—92, 1794—95) in London bezogen, um über die Art ihres Lebens daseihst, ihr Auftreten, ihre Umgebung und die Eindrücke, die sie empfingen, ein klares Bild zu gewinnen. Dies war aber nicht möglich, ohne über die musikalischen Institute der Weltstadt und über die daselbst thätigen und einflussreichen Persönlichkeiten vollständig orientirt zu sein; und der Verfasser hat sich der Mühe unterzogen, was aus gleichzeitigen und zum Theil entlegenen Quellen darüber zu gewinnen war, zu sammeln und mitzuthellen. Dadurch hat er uns nichts Geringeres als eine vollständige Geschichte der Londoner Musik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geliefert, und über eine Menge von Persönlichkeiten, die in verschiedenartigen Beziehungen zu unseren Meistern standen oder wenigstens Glieder der grossen Kreise waren, worin sie sich bewegten, zuverlässige Notizen gegeben, wo man in sangbaren Memoiren und Wörterbüchern bisher nur Ungenügendes fand. Die Reichhaltigkeit des Stoffes in dieser Beziehung ist in der That erstaunlich: für die gesammte Musikgeschichte des vorigen Jahrhunderts sind hier wichtige Beiträge gegeben, was durch den Umstand natürlich bedingt war, dass so viele bedeutende Musiker jener Zeit irgend einmal auch zu den Londoner Bestrebungen in Beziehung standen.

Aber auch für seinen nächsten Zweck hat er das Verdienst zu beanspruchen, eine Menge neuer Aufschlüsse geliefert, ja von dem Zustand Mozart's und Haydn's innerhalb des Londoner Musiklebens erst ein bestimmtes Bild eröffnet zu haben. Was den ersten anbelangt, so waren zwar die Thatsachen in ihren allgemeinen Umrisen durch Jahn ermittelt und bekannt gemacht, wobei freilich eine weit in's Einzelne gehende Detailirung ausser Verhältnis zu dem ganzen Werk gestanden hätte; Pohl ist es durch Benutzung gleichzeitiger localer Quellen möglich geworden, von der Lage der Mozart'schen Familie und der

allmähigen Herabstimmung ihrer Ansprüche ein deutlicheres Bild zu gewinnen: seine Darstellung ist auch für Jahn selbst in der zweiten Auflage seines Werks leitend gewesen. Für Haydn lag ausser den Notizen von Dies und von Griesinger für den ersten Londoner Aufenthalt die interessante Schrift von Karajan vor; aber während für diesen Haydn's eigene Briefe an Frau von Geringer die fast alleinige Quelle sind, schöpft Pohl auch hier aus der Fülle localer Traditionen und Nachrichten, und für den zweiten Aufenthalt hat er zuerst neues Material herbeigeschafft. Das Richtige bei ihm bleibt aber immer der Umstand, dass unser Blick sich nicht ausschliesslich auf die Persönlichkeiten Mozart's und Haydn's heftet, sondern dass die ganze Umgebung, welche sie aufgenommen und auf sie wirkte, den ununterbrochenen lebendigen Hintergrund der Darstellung bildet.

Die Reichhaltigkeit, Anschaulichkeit und Zuverlässigkeit dieser Mittheilungen verdanke der Verfasser nun vor Allem der Menge gleichzeitiger Berichte und Notizen, die ihm bei seinem Unternehmen zu Gebote standen. Zu Anfang des zweiten Bands giebt er uns Nachricht über seine Quellen, und wer über die Menge derselben oder die Umständlichkeit ihrer Benutzung erstaunen will, der wird sich bei einiger Lectüre überzeugen, wie eindringend und gewissenhaft sie benutzt sind. Da begegnet uns zuerst die lange Reihe von Zeitungen und Journals jener Zeit, unter ihnen vorzüglich *Public Advertiser*, *Morning Post*, *Morning Herald* etc., unter verschiedenen englischen musikalischen Zeitschriften und Lexica auch das Kunstmagazin Reichardt's und die Berliner Musikzeitung; die grossen musik-historischen Werke (Burney etc.) der Zeit; die grosse Masse von Concertanzeigen und Programmen, wie man erwarten kann vorzugsweise wichtig für den Zweck; Memoiren aus jener Zeit, Correspondenzen, neuere historische und musikhistorische Werke, Beschreibungen von Oertlichkeiten, auch Handschriftliches (Haydn's Tagebuch) — alles ist für den Zweck durchforstet und ausgenutzt und mit besonnen prüfendem Blick gesondert und an seinen Ort gestellt; so dass man sicherlich berechtigt ist zu sagen, dass, was jene Quellen zur Geschichte jener Musikperiode Londons in ihrer Beziehung zu unsern Meistern darbieten konnten, durch Pohl zum bleibenden Eigenthum der Wissenschaft gemacht ist.

Eine eingehende Erzählung des Inhalts zu geben, würde der Raum hier nicht gestatten; doch können wir uns nicht versagen, den Gang seiner Mittheilungen für unsere Leser wenigstens kurz zu skizziren.

Nachdem über das äussere Ansehen der Stadt in den Jahren 1764 und 1765 Einiges beigebracht ist, wobei über die Locale der musikalischen Aufführungen in und um London das Wesentliche mitgetheilt wird, werden wir mit den damals thätigen musikalischen Vereinen bekannt gemacht: die *Cecilian-Society*, welche namentlich zur Zeit des talentvollen Purcell geblüht hatte, aber sich auch später noch in vereinzelt Aufführungen namentlich händel'scher Werke bemerkbar machte; die *Academie of ancient Music*, bei ihrer Gründung (1710) gegen das hereinbrechende Neue und namentlich auch gegen Händel gerichtet, den man aber doch sehr bald zu berücksichtigen sich veranlasst sah; die *castle society of Music*; die *Madrigal-society*, 1744 gegründet und noch bestehend; der *Noblemen and Gentlemen Catch Club*, zur Aufführung jener beliebten mehrstimmigen Gesänge, welche *Glees* und *Catches* genannt wurden, überhört also zur Hebung mehrstimmigen Gesanges gestiftet; die *society* (später *royal society*) of *Musicians*, zunächst ein Unerstützungsverein: gleiche Tendenz, nur in enger Verbindung mit dem Gottesdienst stehend, verfolgte die *Corporation of the sons of clergy*. Hierauf macht er uns mit den musikalischen Aufführungen jener Jahre bekannt; dieselben bestanden in Orato-

rien, deren Händel und Andere nach ihm aufführten.*) ausser Händel'schen erscheinen darunter auch Werke einheimischer Componisten, vor allen Arne's und Arnold's, und was uns heute wundert, es geschah nicht selten, dass Stücke aus verschiedenen Oratorien zum Zweck von Aufführungen zusammengestellt wurden. Unter den Dirigenten und Componisten jener Jahre spielt Giardini eine Hauptrolle, über den Pohl, seiner Gewohnheit gemäss im Anhang, Ausführlicheres giebt. Andere öffentliche Concerte wurden vorzugsweise von Virtuosen veranstaltet; der Verfasser giebt hierzu eine Menge interessanter Mittheilungen, die uns ein anschauliches Bild dieses Musiktreibens gewähren können; er hätte die Anschauung noch beleben können, wenn er nicht leider bei vielen der wichtigsten und einflussreichsten Persönlichkeiten das, was sich auf ihr Leben und ihren Charakter bezieht, in den Anhang verwiesen hätte, statt es in die Erzählung selbst zu setzen, wo es kaum entbehrt werden konnte. Auch möchten wir von ihm, als Musiker, etwas blüher als es geschieht eine Beurtheilung der Persönlichkeiten und Zustände vom musikalischen Standpunkte aus hören, die auch uns den Werth derselben und die Stärke ihres Einflusses auf Andere besser würdigen lehrte. — Unter den Concerten waren nun von besonderer Wichtigkeit und auch nachhaltigem Einfluss die von J. C. Bach und Abel 1765 in's Leben gerufenen Subscriptionconcerte, in welchen Symphonien und Solovorträge für Gesang und Instrumente wechselten; Bartholeomäus als Violinist, Crosdill und Cervetto als Cellisten, Florio als Flötist u. A. erwarben sich hier Ruhm. Für das ganze Musiktreiben der Zeit sind auch die Aufführungen in den Volksgärten, Vauxhall und Ranelagh, charakteristisch, nicht etwa oberflächliche Unterhaltungsmusik, sondern Oratorien und Vorträge tüchtiger Künstler. Hinsichtlich der Oper, zu welcher der Verfasser sodann übergeht, haben wir drei von einander getrennte Institute zu unterscheiden, die italienische Oper im Kings Theatre, durch Bach als Componist und Manzoni als Sänger blühend; die englische Oper in Coventgarden, wo Arne Erfolge feierte (auch über diesen müssen wir die Beilage nachschlagen) und wo die seltsame *beggars Opera* entstand, und die englische Oper in Drurylane, wo aber gerade die Oper zurücktrat. Ueberall werden wir mit dem Personal, worunter ausgezeichnete Künstler (Beard, de Amicis etc.) hervortreten, vollständig bekannt gemacht.

In diese Zustände hinein fällt nun die Reise der Familie Mozart, welche am 23. April 1764 in London ankam. Ueber die Schicksale derselben müssen wir nun hier auf Jahns Mozart verweisen und wiederholen nur, dass Pohl durch Anspüren der localen Traditionen von der ganzen Gestaltung des Verhältnisses der Mozart'schen Familie in London ein detaillirteres Bild gewonnen hat. Indem uns die Londoner Verhältnisse bereits klar vor Augen stehen — zu deren Schilderung hier noch eine kurze Charakteristik des Königspaares binzukommt — indem alle die scheinbar äusserlichen Mittheilungen über Anzeigen, Programme, Geldeinnahmen, Concertlocale etc. dem sonst Bekannten hinzugefügt werden, wird uns das ganze Treiben mehr in die Nähe gerückt und wir glauben mit dem Verfasser die Schicksale, die Krankheiten, die getäuschten Erwartungen etc. mit eigenen Augen mit zu erleben. Nicht ohne wehmüthige Theilnahme erfahren wir, wie die glänzenden Erfolge der ersten Zeit während der Dauer des Londoner Aufenthalts der Kinder nicht Bestand haben, wie ihr Auftreten immer bescheidener zu werden anfängt, wie das Publicum in immer geringere Locale zu immer bescheideneren Preisen eingeladen wird die Kinder zu hören, oder aufgefordert wird Mo-

*) Bei Gelegenheit wird hier S. 40 das Datum von Handel's Todestag, sonstigen Angaben gegenüber, nach der Grabschrift rectificirt.

zart's Erstlingsosonen zu kaufen, und was für Anpreisungen dabei nöthig waren. Bei Gelegenheit der Londoner Compositionen des Knaben darf nicht unerwähnt bleiben, dass durch Pohl's Verdienst die erste Chormusik Mozart's, für das britische Museum geschrieben, bekannt geworden ist. Damit aber die Bedeutung der Pohl'schen Forschung über diesen Theil von Mozart's Leben recht gewürdigt werde, bemerken wir noch, dass dieselbe von Jahn in der zweiten Auflage des Mozart der überarbeiteten Darstellung des Londoner Auffenthalts zu Grunde gelegt worden ist. Pohl schliesst mit einem Hinweis auf spätere Absichten Mozart's, England wieder zu besuchen; giebt in einem Anhang Mittheilungen über erste Aufführungen Mozart'scher Werke in London, und schliesslich ein alphabetisch geordnetes biographisches Register über die wichtigsten in dem ersten Band vorgekommenen Persönlichkeiten, welches bei der gewissenhaften Sorgfalt, mit welcher Pohl arbeitet, ebenfalls von grossem Werth ist, wieweil wir den Inhalt lieber in die Darstellung selbst verwebt sähen. Wir heben unter den Musikern Abel, Arne, Arnold, J. C. Bach, Giardini, Tenducci hervor. Endlich ist dem ersten Band noch ein Register, sowie der oben erwähnte Chor in Facsimile beigegeben.

Der zweite Band, durch den ausgedehnten Stoff bei weitem umfangreicher, versetzt uns in eine beinahe 30 Jahre spätere Zeit. Der grosse Aufschwung, welchen das musikalische Leben daselbst inzwischen genommen, veranlasst den Verfasser, auch der Anknüpfung Haydn's eine Schilderung der neuentwickelten Zustände voranzusetzen zu lassen. Die Zahl der Vereine war vermehrt, einzelne der früheren verschwunden, andere umgestaltet; neue Gebäude, neue Concertinstitute, erhöhte Thätigkeit am Theater, kurz in Allem vermehrtes Interesse, ein wahrhaft musikversuchtes Treiben. Die *Académie of ancient music*, unter Arnold's Leitung, welche im Winter 8 Concerte gab, schloss sich nicht mehr so streng gegen das neue Talent ab; zu der *Madrigal-society* und dem *catch-club* war eine *Antaeonic-Society* getreten, ebenfalls unter Arnold's Leitung, welche alle 14 Tage Symphonien und Quartette, und zur Tafel Lieder aufführte. Damit auch der Zopf dem lebendigen Treiben nicht fehle, hatten die *concerts of ancient music*. 1776 gegründet und seit 1785 unter Georg's III. Protectorat, sich zur Pflicht gemacht, keines Componisten Werke aufzuführen, der nicht schon wenigstens 30 Jahre todt sei; während also Händel hier eifrig gepflegt wurde, blieben Haydn, Mozart und später Beethoven statutenmässig ausgeschlossen. — Wichtig und von Einfluss aber waren die 1783 eingerichteten, später sogenannten *Professional-concerts* unter Crasmer's Direction, in welchen u. a. regelmässig Haydn'sche Werke aufgeführt wurden, und Solospiele wie Salomon Rubm erwarben; hier war Abel Componist, später G yrowetz, hier war die Mars engagiert, von hier aus wurde bereits ein erfolgloser Versuch gemacht, Haydn zu einer Reise einzuladen. Mit dem Ausgang des Jahrhunderts erreichte diese Concerte ihr Ende. Erwähnt werden aus diesen noch der *Glee-club*, der an Bedeutung verschiedene kleinere Gesangsvereine übertrug, die bereits bekannte *Corporation of the sons of clergy*, die nunmehr unter königlichem Protectorat stehende *Royal society of Musicians*, der *New Musical-Fund*, der 1791 durch Arnold gegründete *Choral-Fund*.

Es werden uns nun wiederum über die verschiedenartigen Aufführungen während dieser Periode die wissenschaftlichen Mittheilungen gemacht. Oratorien wurden, besonders in der Fastenzeit, an verschiedenen Orten, unter Ashley's, Harrison's, Arnold's, Linley's Leitung aufgeführt, Händel war immer der Hauptrepräsentant der Gattung. Gross war die Zahl der von einzelnen Künstlern veranstalteten Concerte; über

jene giebt Pohl, und diesmal nicht im Anhang, Bericht; von Interesse ist namentlich das über J. B. Cramer, über den Violinpieler Clement (für den Beethoven sein Concert schrieb), über Hummel, Pleyel u. a. w. Mitgetheilte. Aber auch Concerte anderer Art fanden an den verschiedensten Stellen statt, und wir sehen aus den Programmen derselben, wie bekannt Haydn's Name dem englischen Publicum bereits vor seiner Ankunft sein musste. Auch die Oper fand an drei verschiedenen Stellen ihre Pflege; die Italiensche im Pantheon, später im Haymarkettheater, welcher besonders die Mara Glanz verlieh; die englische in Coventgarden, bei welcher namentlich der Componist Shield oft vertreten war, und in Drurylane, wo Kelly und die Storace, beide aus Mozart's Leben bekannt, auftraten. Die einflussreichste Persönlichkeit aber im damaligen musikalischen London, der Mann, der durch sein Wirken überhaupt und namentlich durch die Berufung Haydn's den weitgreifendsten Einfluss auf den Geschmack in jener Zeit ausübte, war der Violinpieler Salomon, über dessen Leben nun noch in einem besondern Abschnitt die nöthigen Notizen zusammengestellt werden. Seit 1781 in London, hatte er sich allmählig als Dirigent und als tüchtiger Künstler auf der Violine großes Ansehen erworben. Eben jetzt unternahm er es, den *professional Concerts* durch ein eigenes Unternehmen Konkurrenz zu machen; und zu diesem Zweck hatte er bei seiner Reise nach dem Continent Haydn persönlich zur Theilnahme engagirt. Hier sind wir wieder auf dem Punkt, wo dem Verfasser schätzbare Vorarbeiten, namentlich die von Karajan, vorliegen; man sieht aber leicht, in welchem Grad er durch neue Quellen das Bild zu beleben und zu vervollständigen gewusst. Wir glauben jedoch, der Verfasser hätte, da er seine Darstellung doch gewiss als eine erschöpfende betrachtet wissen will, alle wesentlichen Mittheilungen früherer Berichterstatter, auch wenn er denselben nichts Neues hinzuzufügen hatte, in dieselbe aufnehmen müssen. Es beginnt nun die Erzählung von Haydn's Londoner Zeit; es ist gewiss die Partie des Werks, welche ganz vorzüglich das Interesse desselben für das deutsche Publicum bestimmen wird. Wir verfolgen das Leben unsers verehrten Meisters durch jede kleine Phase hindurch, von seiner Ankunft (Jan. 1791) bis zu seiner Abreise (Mitte 1793); wir begleiten ihn an den Hof, zu den vielen angesehenen Männern, deren Bekanntschaft er macht (u. a. Burney), erleben die Triumphe mit ihm, die er sowohl in den verabredeten 12 Subscriptionsconcerten (für deren jedes er eine neue Composition liefern und selbst leiten musste), als in zahlreichen andern Aufführungen erlebte, und nehmen auch inwiefern Antheil an den Misslichkeiten, die Künstlerleid ihm bereitete und wovon gewiss keine jüammerlicher war, als das Unterfangen der Professionalconcerte, ihm seinen eigenen Schüler Pleyel als ehebühnigen Rivalen gegenüberzustellen. Wir können hier das Einzelne nicht verfolgen und würden ja dem Interesse der Leser, deren wir dem Buch recht viele wünschen, vorgreifen, wenn wir die vielfachen wichtigen Aufschlüsse, die wir erhalten, schon hier reproduciren wollten. Dass mehrere der beliebtesten und am häufigsten gespielten Symphonien Haydn's für dieses Londoner Unternehmen geschrieben sind, wussten wir schon von Karajan; wie sie damals wirkten, ja züdeten, erfahren wir hier auf jeder Seite. Es muss uns wahrhaft wehthun, zu sehen, wie der grosse Meister, von wenigen Nebenwahrnehmungen abgesehen, so rein und voll, seiner ganzen menschlichen und künstlerischen Natur nach, gewürdigt, verstanden und geliebt wurde; wir fassen eine wahre Achtung vor dem Publicum des damaligen London, welches die Vortrefflichkeit in diesem Fall fast noch besser würdigte, als dies an manchen Orten des Heimthlands selbst geschehen mochte. — Nach mancherlei Ausflüssen in andere Theile des Lands (unter welchen der nach Oxford, wo er die Doctorwürde erhielt, erwähnenswerth ist;

während des Sommers, kehrte er für den Winter in die Hauptstadt zurück. Auch in dem zweiten Winter drängten sich Concerte, Feste, Ehrenbezeugungen aller Art; er erlebte die Freude, dass auch die *professional Concerts*, die ihm hatten Konkurrenz machen wollen, seine Werke aufführten und seinen Ruhm vermehrten, während seine eigenen (d. i. die Salomon'schen) seinen Glanz fortwährend erhöhten; sein Tagebuch, von Pohl eingehender als früher von Griesinger vertheilt, lässt uns sein Thun und seine Eindrücke schrittweise verfolgen. Ohne weiter in's Einzelne zu gehen, machen wir noch auf die interessanten Mittheilungen über den berühmten Astronomen Herschel (anfangs Musiker) und Haydn's Besuch bei demselben aufmerksam, sowie auf das eigenthümlich zarte Verhältniss des alten Mannes zu der nicht jüngern Wittve des Musikers Schroeter, in der letzten Zeit seines Aufenthalts. Mitte des Jahrs kehrte er endlich, nach einer in allen Beziehungen gewinnreichen Abwesenheit, nach Hause zurück, wo er jedenfalls Anfang August bereits war; wir entnehmen das aus Karajan, da Pohl über das Datum der Abreise nichts Genaueres mittheilt.

Den Zwischenraum zwischen der Erzählung des ersten Aufenthalts und des zweiten vollt Pohl mit Fortsetzung der Nachrichten über Oratorien-, Opern- und Concertaufführungen in den nächsten Jahren aus; so werthvoll, ja unentbehrlich diese Notizen nun auch zur Kenntniss jener Zeit sind, so kann doch nicht gelehnet werden, dass das oftmalige Wiederkehren völlig gleichartiger Notizen auf die Dauer für den Leser ermüdend wird, und wir möchten fragen, ob sich nicht ein Mittel hätte finden lassen, diese ganze Geschichte des Londoner Musikwesens in einem zusammenhängenden historischen Bilde zu geben, oder sie mit der Geschichte des Hauptheils in engere Verbindung zu setzen, statt das Interesse daran durch das stete Abbrechen und Wiederaufnehmen des Fadens zu zertheilen. Interessant sind in dieser Abtheilung u. A. die Nachrichten über die Aufführung der *Alceste* von Gluck (23. April 1794) und des *Don Juan* von — Gazzaniga; doch war auch der Name Mozart's — zum ersten Mal im neuen Englischen Theater — in einem aus Werken verschiedener Componisten zusammengesetzten *Pasticcio* vertreten. Anfangs 1794 langte dann Haydn zum zweitenmal in London an (er hatte inzwischen Beethoven unterrichtet, den er, einer Nachricht zufolge, mitnehmen wollte), und wiederum wurden durch Salomon 12 Subscriptionsconcerte unter seiner Mitwirkung, Montags stattfindend, arrangirt. In einer Probe zu denselben war es, wo der alte Meister ein noch ungekanntes Talent zeigte, indem er den jungen (erst kürzlich in hohem Alter verstorbenen) Musiker Smart eigenhändig mit der deutschen Weise des Paukenschlages bekannt machte. Von seinen Symphonien war es diesmal namentlich die Militärsymphonie, welche grossen Ruhm erlangte. Sein Besuch bei dem Sänger Rauzzini in Bath, auf dessen Hof er einen vierstimmigen Canon componirte, ist unter den Ausflügen bei dieser zweiten Reise der interessanteste. Im Winter 1795 fielen die Subscriptionsconcerte aus; doch traten genug andere Gelegenheiten ein (so ein Concert beim Herzog von York, beim Prinzen von Wales, die Opernconcerte im Kings Theater), welche Veranlassung boten, seine Werke aufzuführen; sein Ruhm war immer noch im Steigen, man versuchte erstlich ihn an England zu fesseln. Natürlich das vergebens; am 15. August 1795 reiste er wieder ab, diesmal mit einem Plan und einer Anregung wichtigster Art: er nahm den Text zur Schöpfung mit, den er in der Heimath, nach van Swieten's Bearbeitung, componirte; mit einer Geschichte der ersten Aufführungen derselben in London schliesst Pohl's Darstellung, welche in diesem letzten Abschnitt noch in den Mittheilungen über den Prinzen von Wales, sowie über den Bassisten Dragonetti u. a. interessante Episoden enthält.

Es folgen noch verschiedene Anhänge: zuerst ein biographischer, welcher u. a. Mittheilungen über Burney, W. Cramer, Gallini, die Mara, Storace (Vater und Tochter) enthält; zwei Briefe Haydn's an den Instrumentenmacher Forster in London aus den Jahren 1787 und 88, in denen ersterer sich in interessanter naiver Weise über seine sieben Worte (die er zum Verlag anbietet) ausspricht; ein Brief Burney's an Haydn von 1799; ein Begrüssungsgedicht an ihn; ein Gedicht *Address to the Stars* von Herschel; das thematische Verzeichniß von Haydn's Londoner Symphonien; eine sorgfältig angelegte tabellarische Uebersicht sämmtlicher Virtuosen, die zwischen 1750 und 1795 in London auftraten; einige Nachrichten und endlich wiederum ein ausführliches Register zu dem Bande.

So hat uns der Verfasser in den beiden anspruchsvollen Bänden mit einer Fülle neuer Kenntnisse und Aufschlüsse bereichert, woraus sowohl die Musikgeschichte Deutschlands wie Englands reichen Gewinn ziehen wird; er hat uns zwei unserer verehrtesten Meister von Neuem in unmittelbare Nähe gerückt und dabei uns in das rege Musiktreiben ihrer Zeit einen so hellen Blick thun lassen, dass wir uns selbst in dem Kreise zu bewegen meinen. Das grosse innere Interesse dieser Schilderung, das Gefühl der Anerkennung und Dankbarkeit für die unermüdete und mühselige Forschung muss uns entschädigen für die Mühe, die wir vielleicht selbst bei erster Lectüre des Buchs empfunden haben. Die Schwierigkeit ist in der Arbeit selbst begründet; wir müssen dabei die viel grössere Schwierigkeit, die der Verfasser zu überwinden hatte, uns vor Augen halten, welche nur, wie wir als aufrichtige Beurtheiler hinzuzufügen nicht unerlassen dürfen, durch eine gewisse Ungewöhnheit der Darstellung noch erhöht wurde. Wir erkennen sehr bald, wie sehr auch der Verfasser unter der Masse des Stoffs gelitten hat, wie schwer ihm vielfach die Bewältigung und Gruppierung desselben gewesen ist. Wir haben gegnugsam betont, dass wir den Gewinn des Buchs in wissenschaftlicher Beziehung für einen bedeutenden und bleibenden ansehen; der unmittelbare Erfolg desselben würde ein viel bedeutenderer sein, wenn sich das Buch besser lesen liesse. Es würde uns kleinlich dünken, wollten wir hier dem Verfasser eine Reihe von Ungenauigkeiten des Stils, die sich allerdings zahlreich finden, vorhalten; man verzieht es jedem, der etwas Belebendes zu sagt hat, wenn er es auch nicht gleich in untadeligster Form sagt. Aber namentlich auf die äussere Anordnung des Stoffs hätte der Verfasser zu Gunsten der Klarheit und Verständlichkeit seiner Absicht mehr Sorgfalt verwenden müssen. Die Einrichtung der biographischen Beilagen, worin nicht einmal Consequenz herrscht, nannten wir bereits als einen Fehler, welcher der Anschaulichkeit ganzer Schilderungen Abbruch thut; ein Buch, dessen grösster Theil, nach des Verfassers Absicht, selbst Beilage zur Darstellung Mozart's und Haydn's ist, bedurfte dieser besonders Beilagen nicht. Eher hätten einzelne Namenverzeichnisse oder Programme den Anmerkungen oder auch einem Anhang zugewiesen werden können, welche an ihrer Stelle der Lebhaftigkeit des Bilds Eintrag thun. So wird man auch noch an manchen einzelnen Stellen die Auordnung unbegründlich und für das Verständniß ungünstig finden, wenn z. B. S. 250 die Mittheilungen über die Sängerin Banti unerwartet folgen, nachdem sie im Vorherigen schon mehrfach erwähnt war, oder wenn (l. S. 28) mitten in dem Abschnitt über die Oratorien plötzlich über den Violinisten Bridgetower gesprochen wird. Solchen Anstoss wird man mannigfach nehmen; wir aber das Buch im richtigen Sinne liest, wird seinen Blick nicht an Aeusserlichkeiten heften, die bei etwaiger neuer Auflage leicht zu beseitigen sind, sondern auf den Inhalt setzen und dem Verfasser für die hingebende Mühe danken, mit welcher er eine bedeutsame Epoche unserer Musikgeschichte zum erstmalig vollständigen durchforscht und dargestellt hat.

Wir erwähnen noch, dass das Buch von der Verlags-handlung sehr hübsch ausgestattet ist — vielleicht zu hübsch, da der allzu hohe Preis ihm, wie wir fürchten, manche Leser entziehen wird.

Feuilleton.

Karne Nachrichten.

Ferd. Hiller's seit einer Reihe von Jahren veröffentlichte musikalische Aufsätze werden demnach unter dem Titel *Ana dem Tonleben unserer Zeit*. Gelegentliches von Ferd. Hiller bei Herrn. Mendelssohn in Leipzig erscheinen.

Zum Dirigenten der Concerte der russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg ist von Wahaachen an Hektor Berlioz ernannt.

Die Pianofortefabrik J. B. Straicher in Wien hat ein gedrucktes Circular versendet, welches folgende Mittheilung enthält: Wie Sie aus der Inhas im Mat. d. J. zugesandten Uebersicht der in unserm Fach beantragten Auszeichnungen antommen haben werden, wurde unsere Firma an die Spitze der silbernen Medaillen gestellt. Schon damals war bei der ersten Beurtheilung von der Jury die goldene Medaille für uns beantragt, welcher Antrag jedoch bei der im Verhältnis verhandlung keinen Anzehl dieser Gattung Medaillen (10 für 12, 200 Aussteller; nicht zur Geltung gelangene konnte, inzwischen erfolgte die nachträgliche Vernehmung der Auszeichnungen, und der ursprüngliche Antrag der Jury trat wieder in Kraft. In Folge dessen wurde unserer Firma die goldene Medaille zuerkennet, welches wir Ihnen mit dem Bemerkern zur gefälligen Kenntniss bringen, dass diese goldene Medaille die einzige ist, welche für Musik-Instrumente auf dem Continente erhalt wird.

Wir werden ersucht mitzutheilen, dass Fri. Emmy Heintz, deren Bildung in Berlin, später in München durch Herrn v. Bawow geleitet wurde, vom Harzog zu Sachsen-Meiningen zur Hofpianistin ernannt worden ist.

Leipzig. Die Gewandhausconcerte begannen am 16. October. Es verlautet noch nichts über die beabsichtigte Aufführung irgend eines selteneren oder neuen Werks. — Was aus Singacademie und Euterpe diesen Winter werden wird, liegt auch noch im dunkeln Schoos der Zukunft. Jane scheint sich gänzlich in s Privatleben zurückziehen zu wollen, es ist noch nicht einmal öffentlich bekannt gemacht worden, wem die Direction des Instituts übergeben worden ist. Dass die Euterpe von dem hohen Sockel, auf den sie Hr. v. Bernuth gestellt, wieder heruntersteigen wird, scheint uns nach Allem, was über die Verhältnisse verlautet und bekannt ist, sehr wahrscheinlich.

— Kürzlich weilt hier Adolff Henselt. Er soll in Privatkreisen *viel* und ganz *unvergleichlich* gespielt haben. (Henselt lebt bekanntlich in Petersburg.)

Leitungsrbau.

Die Zeitschrift für die gesammten Naturwissenschaften bringt unter *Mittheilungen* Seite 485 einen längeren Artikel unter dem Titel *Die philosophische und die physikalische Theorie der Musik* von G. Schubring, in welchem die bereits vielfach discutirten Divergenzen zwischen Musikern und Physikern oder Hauptmann und Helmholtz, abermals vom Standpunkt des Physikers erörtert und namentlich die in unserer Zeitung enthaltenen Aufsätze *Die Musiker und die Physiker* und *Der Dreiklang und seine Intervalle* von jenem Standpunkt aus bekämpft werden. Wir machen diejenigen unserer Leser, die sich für das Thema interessieren, auf dieselben aufmerksam, ohne aus jedoch in eine weitere Polemik einlassen zu können, weil bei von vornherein verschiedenen Anschauungsweisen die Verständigung immer weiter hinaus gerückt wird, anstatt zu ihr zu gelangen. Nur soviel sei bemerkt, dass der Verfasser viel zu grosses Gewicht legt auf Ausdrücke, die wir gelegentlich gebraucht haben, wie z. B. *geistige Ohr*. Der Verfasser muss denn doch wohl wenigstens den Unterschied eines *usseren* und *inneren* Ohrs zugeben, denn der Musiker hört so zu sagen auch ohne zu hören. Und dieses *innere* Ohr ist hauptsächlich gemeint gewesen. Schliesslich wiederholen wir nur noch einmal, dass es die Aufgabe der Naturwissenschaften ist, Naturerscheinungen zu erklären; die Musik, das Musikwerk, die Verbindung der Accorde, sogar die Mehrzahl dieser selbst, sind aber keine Naturproducte, keine Naturerscheinungen; wir perhorresciren daher jeden Versuch, der Musik selbst durch die Naturwissenschaften beizukommen.

ANZEIGER.

[143] Binnen Kurzem erscheint in unserm Verlage:

Clavierauszug und Singstimmen

zu
Ludwig v. Beethoven's Ruinen von Athen.

Mit einer neuen niederländischen Dichtung von
Dr. J. P. Heije

Griekenlands Worstelstryd en Verlossing
(Griekenlands Kampf und Erlösung).

Die deutsche Uebersetzung von **Frau Henriette Heintz-Berg.**

Das Textbuch ist bereits erschienen und für Deutschland bei
Friedr. Fleischer in Leipzig à 7½ Ngr. zu haben.

Beurtheilungen hierüber findet man in der Süddeutschen
Musikzeitung vom 12. August und Leipz. Allgem. Musikal. Zeitung vom 28. August.

Amsterdam, September 1867.

Th. J. Roothaan & Co.

[142] In meinem Verlage erschien soeben und ist in allen Kunst-
und Musikalienhandlungen zu haben

Photographie

von

Dr. Franz Liszt.

Neueste Aufnahme vom 13. September.

Violantenkartenformat. Pr. 10 Ngr.

Leipzig, den 16. September 1867.

Robert Seitz,
Petersstrasse 14.

[144] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Basshörner. Für Piano-
forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Andante aus der Serenade (in C moll) für 2 Clarinetten, 2 Oboen,
2 Hörner und 2 Fagotten. Für Piano-forte zu 2 Händen bearbeitet
von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Allegretto und **Menoù** aus den Quartetten für Streichinstrumente
Nr. 8 in Fdur und Nr. 7 in Ddur für Piano-forte übertragen von
Charles Delloux. 22½ Ngr.

Drei Divertissements für 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner.
Für Piano-forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer.
Nr. 1 in D, Nr. 2 in F, Nr. 3 in B a 1 Thür.

Fuge für das Piano-forte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Appli-
cator bezeichnet von G. Ad. Thomas. 12½ Ngr.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Piano-forte in A dur). Für
Orchester instrumentirt von Prosper Pascal. (Am Théâtre
lyrique in Paris als Zwischenact in der Einführung aus dem Serail
eingeführt.) 8.

Partitur 17½ Ngr.

Stimmen complet 25 Ngr.

Jede Stimme einzeln à 4 Ngr.

Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Piano-
forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Serenade (in Esdur) für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fa-
gotten. Für Piano-forte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schlet-
terer. 1 Thür.

[145] Soeben erschien in meinem Verlage und ist durch alle Musi-
kalien- und Buchhandlungen des In- und Auslands zu beziehen:

Schön Ellen.

Ballade von **E. Geibel**, für Sopran-Solo, Bariton-Solo, Chor und
Orchester componirt von

Max Bruch.

Op. 34.

Clavier-Auszug Preis 4 Thür. 20 Ngr.

Chorsimmen 5 Ngr.

(Partitur und Orchesterstimmen befinden sich unter der Presse.)

Bremen, den 21. September 1867.

Aug. Fr. Cranz.

[146] Verlag von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler.

Drei Sonatinen für Piano-forte. Op. 43 in A moll. Op. 43 in G.

Op. 44 in G a 10 Ngr.

Op. 58. **Drei Rondinos** für Piano-forte. 10 Ngr.

Op. 60. **Immerwährende Einden in Doppelpassagen** für den

Clavierunterricht als technische Grundlage. 1 Thür

Op. 63. **Clavier-Etuden** für Gelenkigkeit und gehobenes Spiel zu

gleicher Uebung beider Hände.

Heft I. 30 Ngr.

- II. 1 Thür. 5 Ngr.

Op. 64. **Salon-Walzer** für Piano-forte ohne Octavenspannung für

angehende Spieler zum Vorspieldebüt. 12½ Ngr.

Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos**. Leichte instructive Clavierstücke

ohne Octavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17½ Ngr.

Op. 72. **Das Orakel**, Gedicht von August Stobbe. Concertirt für

Sopran und Piano-forte. (Fräul. Auguste Gunkard, kgl. Hannover-

scher Hofopernsängerin gewidmet.) 20 Ngr.

Op. 73. **Tief drunten**, Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Concertirt

für Bass oder Contralt und Piano-forte. (Herrn Carl Formes ge-

widmet.) 20 Ngr.

Op. 74. **Durch den Wald**, Gedicht von A. Reinick. Concertirt

für Tenor und Piano-forte. (Herrn Carl Wild freundschaftlichst

gewidmet.) 14½ Ngr.

Op. 75. **Nachts am Meere**, Gedicht von H. Heine. Concertirt für

Bariton oder tiefen Tenor und Piano-forte. (Hrn. Paul Josef Hauser,

Grossherzog. Badisches Hofopernsänger freundschaftlich gewidmet.)

12½ Ngr.

Op. 81. **Ländliche Bilder**. Vier Charakterstücke für Piano-forte.

(Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen.

Bauernmarsch zum frischen Aufzug.) 45 Ngr.

Op. 94. **Neu melodische Salon-Etuden** für Piano-forte. (Sel-

nen Jugendfreund Ernst Freierm von Burzias in Liebe gewidmet.)

Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin. 2 Hefte à

22½ Ngr.

Op. 129. **Beliebte Volkswaisen in Arabesken** für Piano-forte.

Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen 17½ Ngr.

- 2. Handwerkskürschern Wanderleid. 12½ Ngr.

- 3. Abschiedslied. 12½ Ngr.

Musica Sacra. Vollständiges Verzeichniss aller seit dem Jahr
1759 bis 1867 gedruckt erschienenen: Compositionen für die
Orgel, Lehrbücher für die Orgel, Schriften über Orgelbaukunst.
Nebst Angabe der Verleger und Preise, gr. 8. broch. Preis 45 Ngr.
(Enthält die gesammte Orgelliteratur von Einbündert und sieben-
zehnhundert Jahren) Erfurt, 1867, Verlag von **E. Weingart.** (167)

[146] Ich habe mich entschlossen, die von mir zum Verkauf ange-
botenen **Chor- und Orchesterstimmen** zu 1/4 des Ladenpreises
abzugeben, und sehe portofreien Anfragen entgegen.

Hamburg, September 1867.

G. D. Otten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 9. October 1867.

Nr. 41.

II. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Phantasie und Empfindung. — Recensionen (Orgel-Musik). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Ueber Phantasie und Empfindung.

C. P. Unter obigem Titel hat ein gelehrter Mitarbeiter in Nr. 37 S. 295 f. dieser Blätter mir eine Belehrung ertheilt,*) auf die ich hiermit antworte, weil der erhobene Widerspruch die noch immer nicht zum Austrag gebrachte wichtige Frage über den absoluten Inhalt der Musik betrifft. Ich hoffe, indem ich die mir gemachten Einwendungen zu entkräften mich anschicke, damit zur Sache selbst etwas beizutragen, und nur deshalb stelle ich mich hier meinem Gegner.

Wenn ich seine Darstellung — von der er laut der Schlussäusserung selber nicht ganz ohne Grund befürchtet, dass es ihr einigermaßen an Präcision fehle — recht verstehe, so ist seine Meinung diese. Ich hatte in meiner Anzeige der Schrift des Herrn van Bruyc gelegentlich gesagt, Gemüth und Leidenschaft habe mit der reinen Musik blutwenig zu thun (warum ich nicht schlechthin gesagt habe: nichts, wie mein Gegner das »blutwenig« interpretirt, wird sich unten noch erklären, einstweilen lasse ich die Synonymität gelten); Symphonie und Sonate sei daher nicht Ausdruck des Empfindungslebens, sondern einzig ein Product der Phantasie, die sich darin lediglich nach den ihr selbst inwohnenden Gesetzen des Schönen offenbare. Mein Opponent behauptet dagegen, die Phantasie könne überhaupt nichts weiteres thun, als dasjenige, was ihr von aussen zugekommen, innerlich reproduciren; künstlerisch thätig sei sie erst, wenn sie den Gedanken und Empfindungen eine entsprechende, analoge, sinnliche, äussere Form gebe. Die »Gedanken«, die hier neben die Empfindungen gestellt werden, lässt der weitere Verlauf des Aufsatzes ganz aus dem Spiel, daher auch ich nicht weiter nach dieser Seite mich wende, jedoch auf

die in der Theorie meines Gegners schon hier sichtbare Lücke aufmerksam machen muss. Es könne also, fährt derselbe fort, die Phantasie allein, aus eigenen Mitteln, auch nicht musikalisch productiv sein; dasjenige, was ihr als ihr Material gegeben sein müsse, um es zu gestalten (weil sie eben sonst zu nichts befähigt sei, als zum Gestalten eines Gegebenen) — das seien die Empfindungen; hätte sie diese nicht, so wüsste sie gar nicht, was sie als Gegenstand darstellen sollte. Und so sei auch »Symphonie und Sonate ein Tongebilde, welches das Empfindungsleben«, (um?) »seine entsprechende reale Gestalt annehmen zu können, vermittelt der Phantasie geschaffen habe.« Also der eigentliche Schöpfer der Symphonie und Sonate ist »das Empfindungsleben«, die Phantasie ist nur der Techniker, der die ihm von dorther kommenden Ideen künstlerisch zu formen hat. — Neu ist mir diese Belehrung nicht gewesen; seit die Aesthetik erkannt hat, dass die Musik nicht bestimmt sei, Häuser und Menschen, Wolken und Berge, Regenbogen und Sonnenfinsternis abzumalen, dass sie solche Nachahmung wirklicher, sichtbarer Dinge nur dann und wann zum Spasse probirt (wie Daumer in einem Aufsatz in der Cotta'schen Deutschen Vierteljahrsschrift 1864, drittes Heft S. 47 sich ausgedrückt hat): seitdem hat man sich, in der Besorgnis, sonst gar keinen Inhalt, gar kein rechtmässiges Erbe und Eigenthum für die Musik übrig zu behalten, desto zuversichtlicher in die Subjectivität geflüchtet; und da sich auf diesem Gebiet sowohl der Wille als der Verstand weigerte, vor der Musik sich abenterfeien zu lassen (weil halb denn auch mein Gegner von den anfänglich erwähnten »Gedanken« hernach weislich schweigt), so war man um so vergnügter, das Gesuchte in der Empfindung und der damit zusammenhängenden Stimmung des Gemüths zu entdecken. Wir wollen unserm Gegner ein Buch nennen, in welchem er diese von ihm acceptirte Ansicht besser und gründlicher als irgendwo ausgeführt finden wird, das überhaupt für die Musik mehr leistet, als irgend eine frühere Bearbeitung dieser Wissenschaft, weil in der Regel die Philosophen nichts von Musik verstanden, die Musiker aber keine

*) Es war kein eigentlicher Mitarbeiter unserer Zeitung, vielmehr ist uns der Herr Einsender selbst dem Namen nach bis dahin unbekannt gewesen. Wir nahmen aber keinen Anstand, den Artikel abdrucknen, weil wir, und wie man sieht mit Grund, erwarten durften, dass unser wirklicher gelehrter Mitarbeiter sich dadurch veranlasst fühlen werde, das Thema nun seinerseits näher zu behandeln. D. Red.

Philosophen zu sein pflegen, — es ist die Aesthetik von Köstlin (Tübingen, bei Laupp 1863, 1866). Dort wird S. 575 gesagt: »Das Wort zerbricht den stetigen Strom des Gefühls in einzelne Wörter und Gedanken, zerstückelt ihn und schwächt ihn ab, auch drückt es nicht bloß das Gefühl aus, sondern spricht neben ihm alle seine specielleren Momente, Veranlassungen, Gegenstände u. s. f. logisch deutlich aus; der Ton dagegen giebt das wogende Drängen des Gefühls wieder ungebrochen fließend in seiner ganzen strömenden Fülle und Zartheit, in seiner ganzen überschwellenden Macht und durch nichts Weiterhinzukommendes beeinträchtigt; nur der Ton sagt alles: wo die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummt, da giebt die Empfindung im Ton sich zu vernehmen in ihrer ganzen unsagbaren Unendlichkeit; er ist es, den Gott dem Menschen gab, um ganz und rein sein inneres Bewegtsein kund zu thun.« — Indem ich aber hiermit meinem Gegner selber einen Succurs liefere, der ihm ohne Zweifel höchst willkommen sein wird, bin ich gleichwohl weder genöthigt noch gesonnen, die Waffen zu strecken. Zwischen dem Ton, auf den Köstlin's herdede Schilderung paßt, und dem Ton, den ich auf meinem Flügel oder meinem Violoncell hervorbringe, ist meines Erachtens ein kleiner Unterschied — klein, und doch gross genug, dass darin die ganze Differenz der Ansichten sich birgt. Wenn mir Einer unversehens einen Stich in den Leib giebt, dann wird nicht das Wort, sondern der Ton der genau entsprechende Ausdruck meiner Empfindung sein, d. h. ich werde einen Schrei lassen, dessen Inhalt mit meiner Empfindung absolut identisch ist, so identisch, wie kein Sehnsuchtswalzer jemals mit der Sehnsucht identisch sein kann. Oder wenn sich vor meinen Augen das Erhabene lächerlich macht, so wird sich die Empfindung, die dieser Contrast in mir hervorruft, ebenso unmissdeutbar im Lachen, also in einer Reihe von Tönen kund geben, deren Inhalt ganz genau mit der Empfindung sich deckt. Aber sind diese Naturtöne schon Musik? Und wenn die Musik, mit Daumer zu reden, sich auch einmal »den Spass machte, zu heulen, zu seufzen, zu winseln, zu jammern, oder, wie in Mozart's Terzett in Così fan tutte, nach Noten zu lachen: ist es dann auch möglich, alle Musik ohne Ausnahme unter diese Kategorie und Gegensätze des Empfindens zu bringen? Damit komme ich zu der Auslassung in Nr. 37 zurück. Mein Gegner redet immer ganz im Allgemeinen von der Empfindung. Soll man sich aber irgend etwas dabei denken, so muss dieses Allgemeine concret gefasst werden. Der Empfindungen giebt es vielerlei: der nächste Gegensatz ist der des Angenehmen und des Unangenehmen; specieller aber gestaltet sich dieser Gegensatz so, dass ich den einen Gegenstand als kalt, den andern als warm, den einen als bitter, den andern als süß, den einen als hart, den andern als weich empfinde; und wenn dies rein sinnliche, leibliche Empfindungen sind, so bilden sie doch gewissermassen den Grundtypus alles Empfindens; auch ein Gemüthseindruck wird damit bezeichnet, dass

man sagt, ich empfinde es bitter, dass man mich so und so behandelt etc., man hat mich kalt empfangen, es wird mir weich um's Herz u. s. f. Wenn also von »Empfindungen, »Empfindungsleben« die Rede ist, so lasse ich mich mit diesen allgemeinen, unbestimmten Namen nicht abfertigen; kann nicht eine bestimmte Empfindung als Inhalt der Musik, und zwar: jeder Musik, angegeben werden, so sehe ich in jenen allgemeinen Ausdrücken nichts als eine Phrase. Was nun also in concreto einmal jenen Hauptgegensatz des Angenehmen und Unangenehmen betrifft, so handelt es sich meinem Gegner gegenüber nicht sowohl darum, ob eine Musik angenehme und unangenehme Gefühle im Zuhörer erregen könne oder solle: denn so weit werden wir wohl mit einander einig sein, dass eine Musik, die unangenehme Gefühle erregt, entweder schlecht componirt, ein gemeines, wertloses Product, oder schlecht ausgeführt ist; was unangenehm wirkt, ist nur der falsche Ton, und Hector Berlioz wird hoffentlich mit der alle Tonkunst vernichtenden tollen Behauptung keinen Verünftigen bekehrt haben, dass diejenige Musik die trefflichste sei, die im Zuhörer die schmerzlichsten Gefühle erregt. Auch darum handelt es sich zwischen Nr. 37 und mir nicht eigentlich, ob die Musik schmerzliche wie angenehme Empfindungen darstellen könne: die Musik hat in ihren Rhythmen, in der Mannigfaltigkeit der Bewegung, im Gegensatz der Höhe und Tiefe der Töne, im Wechsel der Stärke und Schwäche, des Plötzlichen und des Allmählichen, im Unterschied zwischen den Klangfarben so viele Mittel ihrer Selbstdarstellung, dass dieselben sich als Gleichnisse, als Analogie, als musikalische Parabeln ganz wohl mit poetischer oder mimischer Darstellung verschiedener Empfindungen verbinden lassen; und deswegen habe ich oben den Ausdruck »blutwenig« gebraucht, weil eine Bezugnahme des einen auf's andere, der Musik auf gewisse Empfindungen momentan immerhin möglich ist. Aber das rein Musikalische wird für den Zuhörer zum Träger oder Begleiter verschiedener, also namentlich schmerzlicher Empfindungen schlechterdings nur dann, wenn ihm ein Programm zur Seite steht, das also auf einem andern, als den musikalischen Wege Vorstellungen im Zuhörer erzeugt, die solche Empfindungen bewirken, und mit denen nun die Musik, eben vermöge des Reichthums ihrer Mittel, sich dahin verständigt, dass sie eine passende Decoration dazu hergiebt. Würde ich z. B. die Musik, die im Egmont Clärchen's Tod bezeichnen soll, zum erstmalen irgendwo hören, ohne noch zu wissen, dass es kein selbständiges Instrumentalstück sein soll: ich würde wahrlich nicht von ferne mir dabei etwas träumen lassen von einem Clärchen oder vom Grafen Egmont oder vom Herzog Alba: ich hielt es einfach für ein herrliches *Larghetto*, wie eben nur Beet-hoven eins schreiben kann, und hätte die durchaus angenehme, ungetrübte Empfindung eines musikalischen Hoch- und Vollgenusses. Nun aber hört ich dasselbe Stück im Theater: ich weiss, Clärchen hat Gift genommen, jetzt eben liegt sie in ihrer Kammer im Sterben, und wenn

nun, während diese — ganz unmusikalische — Idee mich gemüthlich beschäftigt und bewegt, die Hörner anfangen ihre langsamen Achtel wie Pulsschläge hören zu lassen, dann amalgamirt sich in meiner Vorstellung das rein-Musikalische mit dem nicht-Musikalischen, und ich lasse mir's als eine künstlerische Illusion ganz gern gefallen, weil in diesem Fall, wo beides, Poesie und Musik, jedes für sich schon und ohne das andere gleich schön ist, auch keins durch seine zufällige, momentane Verbindung mit dem andern etwas an Werth verliert; dann höre ich in den beiden *sforzando*-Stellen mit der Pauke die Todes-schauer, die das arme Kind durchschüttern, höre in den Schlussstönen das liebende Iherz stille stehen. Das alles aber ist zur Musik hinzugethan, sie hat sich ihm anbequemt; aber was sie eigentlich enthält und darstellt, das ist doch nur sie selber, das ist nicht der Tod einer Geliebten, sondern Musik, ein *Larghetto*, das mir innerlich ebenso innig wohlthut, wie in ihrer Art die Musik zu der Erscheinung im Gefängniß oder wie die beiden Lieder Clarenz's im ersten und dritten Act: einfach, weil all' das, eins wie das andere, schön ist. Hanslick hat und behält Recht, wenn er (Vom musikalisch Schönen, 3. Aufl., S. 109) sagt: »Blickt eine Tondichtung uns an mit klaren Augen der Schönheit, so erfreuen wir uns inniglich daran, und wenn sie alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenstand hätte.« — Nehme man nun aber eine Musik ohne alles Programm, so ist die Sache noch viel einfacher. In Mozart's G-moll-Symphonie haben die feinen Ohren, die das Gras wachsen hören, wie Ullrichseiff, die Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe musikalisch beschrieben gefunden. Wie würde Mozart gelacht haben, wenn ihm Einer solch eine Deutung seines Werks unterbreitet hätte! Jedenfalls hat Franz Schubert richtiger gehört, als Ullrichseiff; er nämlich — wie wir in seiner Biographie von Kreisler S. 8 lesen — hörte in dieser Symphonie die Engel singen, die unseres Wissens nicht freien noch sich freien lassen, also auch schwerlich Lieder leidenschaftlicher Liebe vortragen. Die Engel aber singen in allem, was schöne Musik ist; damit aber ist auch der Gegensatz des Angenehmen und des Unangenehmen, des Wohl- und Wehethuenden aus dem Bereich des Schönen ausgeschlossen, ausser in jenem sehr relativen Sinn, in welchem sich etwa in einer Operarie der im Wort, in der Handlung ausgesprochene Schmerz mit einer gleichzeitig ertönenden Dissonanz in meiner Vorstellung zu einem Ganzen verschmilzt, das aber, in so weit es noch schön ist, mich in des Herzens Grunde doch nur freuen, nicht schmerzen wird. — Doch, wie gesagt, unser Gegner hat nicht nach dieser Seite seine Antithese gerichtet; wir mussten sie nur mit berühren, weil sie zur Sache gehört; sondern es ist in Nr. 37 das Hauptgewicht darauf gelegt, dass die Musik ein Product des sich selbst objectivirenden Empfindungslebens sei, nicht aber, wie wir unerserseite behaupten, der frei schaffenden Phantasie. Wenn unser Gegner

Spiegel sein, in welchem das »Empfindungsleben« des Componisten, wie es im Moment des musikalischen Schaffens qualificirt war, zur fast unwillkürlichen Darstellung kommt. Das ist nun allerdings nicht nur behauptet worden, sondern man hat von diesem Gesichtspunkt aus sogar Geschichtswerke geschrieben; namentlich Beethoven ist mit einer Fülle psychologischer — ästhetischer — historischer Weisheit dieser Gattung einhalsamirt worden, an welcher das Publicum nun doch endlich satt zu haben scheint. Uns hat die Geschichte, blank wie sie vorliegt angesehen, etwas anderes gelehrt, nämlich dass sich die grossen und grössten Musiker — auch Beethoven trotz dem Anschein des Gegentheils nicht ausgenommen —, wenn sie componirten, vielmehr von ihrem »Empfindungsleben«, z. B. von dem unbehaglichen Gefühl unbezahlter Schulden, aber auch von körperlichem Leidensgefühl — vollständig emancipirt haben, und das war und ist möglich, ja das einzig wahre künstlerische Verhalten, weil eben die Seelenthätigkeit des Componirens eine — nicht nur formell, sondern ebenso materiell, sachlich und inhaltlich — total andere ist, als das Empfinden. Soll der Musiker, weil er einen Text oder einen dramatischen Moment musikalisch zu illustriren die Aufgabe hat, Empfindungen, die sein Text oder sein Sujet ausdrückt, auch seinerseits in Musik setzen, so stellt er sich dieselben wohl vor, sucht sie, auch wenn sie ihm persönlich fremd sind, für einen Augenblick nachzuempfinden, und passt nun seine musikalischen Gedanken diesem vorgegebenen Objecte so an, wie ein aus einem ganz fremden Gebiet entlehtes Gleichniss sich einem Gedanken anpasst; es ist kein innerer Zusammenhang, sondern eine nur relative Aehnlichkeit. Aber wer wird nun sagen, diese musikalischen Gedanken seien das Product jener Empfindungen? Als Mozart schon den Tod im Herzen trug, als er gebeugt war a Seele und Leib: da hat er die Papagenolieder geschrieben; und wenn er unter Thränen sagte, er schreibe das Requiem für sich selbst, so hat er gleichwohl, indem er sein *Tuba mirum*, sein *Recordare* schrieb, von seinem Elend sich künstlerisch emancipirt, nicht aber dasselbe wie durch einen Grabstein verewigt; ein Martyrerbild ist wahrlich das *Requiem* nicht. Und von Carl Maria von Weber berichtet sein Sohn (Biogr. II, S. 431), dass er seine feurigsten und heitersten Sachen allemal in Zeiten schweren Verdresses oder trüber Krankheitstage componirt habe. Das ist das psychologisch Wahre und das künstlerisch Würdige; nicht aus dem ungleichen, oft so trüben Fluss der Empfindungen, sondern aus einer Quelle unabhängigen Lebens, aus der Tiefe geistiger Freiheit schöpft der Künstler, darin liegt die Göttlichkeit der Kunst. — Ist es nun mit dem Gegensatz zwischen Angenehmem und Unangenehmem so bestellt, so gerathen wir vollends in den Sumpf, wenn wir das »Empfindungsleben« nach seinen specielleren Momenten in der Musik aufzählen sollen. Mein Opponent nüge mir doch einmal eine ernsthafte Antwort geben auf die Frage: was drückt Händel's Clavierfluge in

Fis-moll — bekanntlich eine der schönsten — für eine Empfindung aus? Aus was für einer Ecke im Garten des »Empfindungslebens« ist Bach's *Tocatta* in F, ist Welber's grosse Polonaise in Es, ist irgend eine von Mozart's Sonaten hervorgewachsen? Ein Herr v. Eilerlein hat bekanntlich die Beethoven'schen Sonaten mit solchen geistreichen Commentaren begleitet, während von jeder derselben mit demselben Recht zwanzig andere Deutungen gegeben werden könnten, alle gleich wahr, weil es keine ist: aber wenn das Princip wahr wäre, so müsste nicht etwa nur von Beethoven's Werken, sondern von jedem Musikstück ohne Ausnahme, sofern es musikalischen Werth hat, auch ganz genau angegeben werden können, welche Empfindung es ausdrückt; und zwar so, dass nicht zwei musikalisch ganz verschiedene Stücke, z. B. ein Mozart'sches und ein Beethoven'sches *Adagio* aus einer Symphonie die gleiche Empfindung — Liebesschmerz, Heimweh oder was dergleichen vorgebracht werden mag — ausdrücken dürfte; denn nach dem Princip unsers Gegners, wenn er es consequent durchdenken will, müsste die ganz gleiche Empfindung notwendig auch in drei oder vier Musikerköpfen dieselbe Melodie erzeugen. Ja wir müssten fordern, dass uns von jedem musikalischen Gedauken, jeder musikalischen Figur, jedem Fugenthema genau angegeben würde, wie viel Grade über oder unter Null in demselben das Gefühlsbarometer zeige. Man sage mir nicht, ich treibe die Sache auf die Spitze, um sie lächerlich zu machen, ich treibe sie in Wahrheit nur aus der Verschommenheit und Unklarheit heraus, in der sie sich präsentirt; wenn sie alsdann bei schärferem Zusehen lächerlich wird, so ist das nicht meine Schuld. — Man hat allerdings auch auf gegnerischer Seite die Unmöglichkeit eingesehen, das zu leisten, was wir als unerthliche Consequenz oben forderten; um aber gleichwohl die liebgewordene Voraussetzung nicht fahren lassen zu müssen, hat man einen Ausweg gefunden. Ein neuerer Musikschriftsteller, E. O. Lindner, sagt (zur Tonkunst « Berlin 1864, S. 137) von Bach, weil mit diesem das obige Experiment ganz besonders schwierig wäre: »Bach legt uns das innerste Seelenleben bloss, aber nicht in seinen Beziehungen zur umgebenden Welt, nicht in seinen subjectiven Wünschen oder unter dem Eindruck der äussern Natur, sondern als unmittelbare Grundstimmung der Seele an und für sich, mit Bezug auf einen alles ausgleichenden Urquell derselben.« Will man uns in Ernst zumuthen, solch ein Abstractum von Grundstimmung, in welcher alle speciellen Stimmungen aufgehoben sein sollen, für denkbar zu halten? Und wenn je solch eine alles ausgleichende Indifferenz möglich wäre und in absoluter Musik sich ausdrückte, müsste diese, also in specie alle Musik Bach's, nicht aussehen wie ein endloses Schneefeld, in dessen Weisse auch alle Differenz der Farben ausgeglichen ist? Der Mann ist wohl einigermaassen zu entschuldigen, denn selbst Hegel hat behauptet: »Musik sei das ganz objectlose Innere, die abstracte Subjectivität als solche, unser ganzes leeres Ich, das Selbst ohne weitem Inhalt.« Dass es auch einen musikalischen Inhalt des Selbst geben kann, das ist dem grossen Constructor der Welt und des Geistes zufällig entgangen, weil er nichts von Musik verstand; ob aber aus dem leeren Ich, das dieser Philosoph der Musik zur Heimath anweist, einmal eine Beethoven'sche Symphonie oder ein Don Juan hätte hervorgewachsen können, das hätte der berühmte Mann vorher besser überlegen sollen, ehe er solchen — Unsinn schrieb.

Es ist aber Zeit, nachdem ich die Position meines Gegners negirt habe, nun seiner Negation gegenüber meine

Position in's Licht zu setzen. Er stellt (S. 296) kurzweg, als ob daran gar nicht zweifelhaft werden könnte, die Behauptung auf: »Phantasie ist einzig dem Gesetz unterworfen, das Material zu ihren Bildungen aus der Erscheinungs- und Erfahrungswelt nehmen zu müssen.« Dies ist in Bezug auf Musik genau nur insoweit wahr, als die Phantasie auch im Kopf eines Mozart keine Melodie hätte schaffen können, wenn ihm nicht »aus der Erscheinungs- und Erfahrungswelt« die Töne der menschlichen Stimme und der für die Kunst erfundenen Instrumente und die Wirkung der mannigfachen Zusammenklänge bekannt gewesen wären. Ein Material muss auch die musikalisch arbeitende Phantasie haben. Aber während nun der Gegner alsbald in ein ganz fremdes Gebiet hinausgreift, und dieses Material im »Empfindungsleben« finden will, weil dasselbe nicht in Worten nur und auch nicht in Naturalauten nur, sondern — was ich eben leugne — in Melodien und Harmonien sich befriedigend auszusprechen strebe: so finde ich dagegen das Material eben nur in der Summe der dem Ohr zugänglichen, durch die Stimme des Menschen und durch die von ihm erfundenen Tonwerkzeuge hervorzubringenden, eine geordnete Reihenfolge und bestimmte Gruppen bildenden Töne; also die Scala, das ist das einzige Material, womit die Phantasie musikalisch arbeitet. Was für die Musik die Töne, das sind für die Malerei die Farben; der Maler nun bedarf in allweg noch mehr — nicht sowohl zum Material, als vielmehr zum Vorbild, zur Anregung: das sind die sichtbaren Dinge, Himmel und Erde, Berg und Thal, Mensch und Thier; der Musiker aber bedarf nichts dergleichen, er braucht nichts als seine Scala — und, damit die Töne zum Tongebild werden, der dichtenden Phantasie; darum ist er der freieste, der unabhängigeste Künstler, der am aller unbedingtesten lediglich aus sich selbst, und zwar eben aus seiner specifisch musikalischen Begabung heraus schafft. Es ist nicht so, wie unser Gegner sagt, dass nur was von aussen an ihn kommt, sich nun in ihm krystallisirt und dadurch zum Kunstwerk sich verklärt; was sollte denn das von aussen Gekommene sein, was sich z. B. in Mozart's *Es dur-Symphonie* krystallisirt hätte? Wenn unmusikalische Individuen sich's durchaus nicht vorstellen können, dass es ohne alles Borgen aus der äussern Erscheinungswelt, »aber auch ohne alle Zuhilfenahme von Empfindungen, in der Phantasie des Musikers einen rein-musikalischen, lediglich in ihr selbst entspringenden Inhalt gibt, so ist das einigermaassen begreiflich; aber jeder musikalische Mensch sollte das Schaffen des Tonkünstlers, das Arbeiten des Geistes in ihm doch in so weit belauschen können, dass ihm, was der Laie ewig nie versteht, kein Räthsel mehr ist, wie nämlich im Tonkünstler fortwährend Töne und Tongebilde innerlich aufsteigen wie aus unergründlicher Tiefe; wie er auf diese nur horehen darf, um den Stoff zu haben, aus dem er seine Partituren fertigt. Im Kopfe eines richtigen Musikers spielt unaufhörlich ein ganz vortreffliches Orchester, dessen Unterhaltung ihm keinen Pfennig kostet; die Geigen sind stets rein gestimmt, da springt auch keine Saite, kein Mitglied setzt zu früh oder zu spät ein, keines kündigt ihm den Contract auf. Ist der so gesegnete Mann nicht zum Produiren geschaffen, wohl, dann besteht das Programm dieser permanenten Aufführung aus lauter Stücken, die er bis dahin gehört hat, die ihm im musikalischen Gedächtniss haften und die er sich zum Genuss jederzeit nach allerhöchstem Belieben wiederhören lässt. Ist er aber zum Componisten geboren, so braucht er nur seine Aufmerksamkeit von der übrigen Welt abzulenken, sich zu isoliren und dem Spiel jenes inwendigen Orchesters

Gehör zu schenken, so wird ihm eine Fülle musikalischen Stoffs, d. h. nun nicht mehr bloß einzelne Töne, aber auch nicht Empfindungen oder dess etwas, sondern Melodien und Harmonien zugeführt, aus denen er nun mit verständiger Ueberlegung schöpft, was davon zu einer Sonate, einer Symphonie, einem Operaufsatz zu verarbeiten wäre; oder, wenn er eine bestimmte Arbeit bereits unter Händen hat, so wählt er aus jenem innerlich herrleitenden Vorrath das sich dazu Eignende aus und läßt Anderes einstweilen liegen, zeichnet sich's auf für künftigen Gebrauch, wenn es ihm dessen werth scheint, wo nicht, so läßt er es fahren. Passt ihm aber von dem, was eben musikalisch in ihm vorgeht, nichts zu seiner Arbeit, gut, so wartet er, bis im Strom der Inspiration — der allerdings bei dem einen rascher und voller fließt, als beim andern, bei Mozart z. B. ganz anders als bei Glück — das Geeignete auftaucht und nun zum Gebrauch an's Land gezogen wird; diesen Vorgang hat Eduard Mörke in seiner reizenden Novelle: «Mozart auf der Reise nach Prag» (Stuttgart 1856, S. 55 f.) ebenso wahr als hübsch beschrieben, wenn dort auch die ganze Scene rein erfunden ist.* — Und nun sage man, ob die Phantasie des Musikers so bettelarm ist, dass sie, wenn man ihr nicht «Empfindungen» auszusprechen, also nicht einen positiven Anlass zum Jauchzen oder zum Stöhnen giebt, alles Inhalts bar wäre? Dass sie erst aus einem andern Magazin, das nicht ihr eigen ist, Zufuhr abwarten müsste, bevor sie arbeiten kann? Die Phantasie, nämlich die des Musikers, — sie ist jenes Orchester, sie ist die von Gottes Finger gespielte unsichtbare Orgel, die der Mann in sich selber trägt; und aus dem, was diese ihm innerlich zu hören giebt, entstehen seine Tongebilde. Ich habe oben einen Aufsatz von Daumer erwähnt, in welchem freilich Wahres und Falsches, tüchtige Gedanken mit Ueberschwenglichem und Ungeniessbarem sich mengen: aber Recht hat er auch in obiger Hinsicht, wenn er z. B. S. 71 a. a. O. sagt: «Die Musik ist eine vornehme Dame. Sie besitzt eine erhabene Freiheit und Selbstständigkeit; sie erscheint unvermählt und ganz für sich am fürstlichsten und herrlichsten.» — Aus dem Gesagten erklärt sichs ferner, warum wir den Satz unsers Gegners: «Phantasie an sich hat mit Kunstgesetzen und Aesthetik nichts zu thun» — für einen falschen halten. Diejenigen Gesetze, die in der Natur, im Bau des menschlichen Ohrs und in den mathematischen Verhältnissen der Schwingungen liegen, sind allerdings der Phantasie schon gegeben, und will sie nicht Unschnönes schaffen, so muss sie sich daran binden. Aber wird der Physiker, der die Schwingungen berechnet, und der Anatom, der den Bau des Ohrs kennt, — werden diese beiden dadurch befähigt sein, ein musikalisches Product zu liefern? Die Phantasie ist's, die es schafft und die im Anschauen ihrer eigenen Gebilde sich der ihr selbst inwohnenden Gesetze des Schönen bewusst wird. Sie hat also allerdings und zwar viel zu schaffen mit Kunstgesetzen und Aesthetik.

Wer uns aber mit der weitern Frage in die Enge zu treiben gedächte: ob denn, wenn der Inhalt der Musik eben nur die Tongebilde selbst sein sollen, dieser Inhalt nicht pure Phantasterei, das Musirciren eine geistlose, kindische Spielerei sei? was es doch für einen Werth haben soll, sich mit Phantasiegebilden abzugeben, denen in der Wirklichkeit nichts entspreche? — Dem antworten wir mit der Gegenfrage: Wenn die Gebilde der musikalischen Phantasie, die dir in Gestalt einer Symphonie, einer So-

nate u. s. w. lebendig entgegentreten, auch nichts anderes Wirkliches darstellen, als sich selbst, wenn sie, so zu sagen, keine fremde Rolle spielen: sind sie denn darum etwas Unwirkliches, nicht mehr werth als jede Hallucination? Nein wahrlich, Musik ist die unmittelbare, aber auch originalste, schlechterdings mit nichts Anderem vergleichbare Wirklichkeit: eine Mozart'sche Arie, eine Beethoven'sche Symphonie ist, seit ihr Schöpfer sie geschaffen, etwas ganz ebenso Wirkliches und Wirksames wie ein Stern am Himmel, der sein Licht zur Erde niedersendet, oder wie ein Baum, der alle Jahre seine Frucht bringt. In den Tongebilden — d. h. in denjenigen, die auf jenem Wege künstlerischer Inspiration zur Existenz gelangen — ist Leben und Geist, nur anders als in andern Dingen; derselbe göttliche Lebensodem, der die ganze Schöpfung erfüllt, derselbe, der im menschlichen Geist waltet, der waltet auch in der Musik, und zwar frei und unmittelbar, nicht so, dass er erst Gefühle gleichsam zur Heizung der Maschine für sie herbeiholen und ihr unterschieben müsste. Dasselbe allgemeine Leben, das gleiche Object, das in andern Dingen sich uns durch das Medium des Erkennens und Begreifens zur subjectiven Anignung darbietet, bietet sich in den Gebilden der Tonkunst unmittelbar dem Genuss dar mittelst der Anschauung durchs Gehör; darum aber, weil es Realität, weil es Leben ist, was sie enthalten, was in den Tonwellen ausströmt, gewinnt der Geist, falls er Ohren hat, um zu hören, aus und an ihnen einen ebenso realen Lebenszufluss, wie nur irgend ein anderes Gebiet der Dinge ihm solchen gewähren kann. So gut wie ein naturwissenschaftliches Phänomen, ein physikalisches Gesetz, ein mathematischer Lehrsatz, eine Erfahrung auf dem sittlichen Gebiet — wie das alles dem Geist Nahrung zuführt, ganz ebenso gut wird ihm eine Melodie, die dem Künstler zuerst nur innerlich hörbar seine Phantasie vorgelesen und die er uns dann mittelst der Formen künstlerischer Darstellung allgemein hörbar gemacht hat, je schöner sie ist, um so mehr zu einer geistigen Speise, zu einer Herzkstärkung und Erbauung, zu einer höchst realen Bereicherung meines geistigen Lebens. — Und wenn man bei solcher Auffassung noch von blosser Spielerei reden wollte: so würden wir entgegen: ein Spiel ist die Musik — selbst die Orgel, das ernsteste aller Instrumente, wird «gespielt», aber sie ist keine Spielerei; solches Spiel ist eine Wohlthat, eine Gottesgabe, die uns des Lebens Lasten tragen hilft. «Im Leben sind wir unbefriedigt, gährt, gemartert genug und haben uns darcin zu finden als verünftige Menschen oder mit religiöser Ergebung und Geduld. In der Musik aber wollen wir selig, wollen wir im Himmel sein, wollen uns in Gott fühlen» — mit diesen Worten hat Daumer a. a. O., ohne es eigentlich zu wollen, dieselbe scharfe Trennung des «Empfindungslebens» von der Musik ausgesprochen, und wir fügen nur noch hinzu, was im Concertsaal des Leipziger Gewandhauses als Inschrift steht: *res severa verum gaudium.*

Recensionen.

Orgel-Musik.

Gustav Merkel, Zweite Sonate für die Orgel.
Op. 42. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Preis 1 Thlr.

C. P. Wir haben unter obigem Titel ein tüchtiges Stück Arbeit vor uns, womit ein gewiegter Organist seine Kunst und die Macht seines Instruments glänzend ins Licht setzen kann, und das doch auch — worauf bei Kirchenconcerten unsers

* Wir wissen wohl, dass unsere Ansicht in Bezug hierauf von derjenigen O. Jahns («Mozart's I. Aufl. IV, S. 296») abweicht.

Erachens noch mehr als in einem Concertsaal Rücksicht zu nehmen ist — einem gemischten Auditorium, so weit es nur überhaupt für erstere Musik empfänglich ist, einen erhebenden Genuss gewähren wird. Der erste Satz, G-moll $\frac{3}{4}$, beginnt mit einem *Maestoso* als kurzer Introduction, worauf *piu moto* die Oberstimme folgendes, von der linken Hand in Triolen begleitete Thema hören lässt:



das sofort durchgeführt wird und das, wie man ihm sogleich ansieht, insbesondere da seine Wirkung macht, wo es vom Pedal aufgenommen wird. Mit dem 29. Takte beginnt eine zweite Figur in Sechszehnteln, begleitet von Viertel und Achteln im Rhythmus $\frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$; die Episode bleibt aber nur 14 Takte unabhängig vom obigen Thema; dieses holt mit Takt 44 die Flüchtigen ein, die fortwährend ausreissen wollen, aber von dem im Pedalbas mächtig einherschreitenden Thema im Respect gehalten werden; das gelingt so sehr, das mit Takt 58 der Pedalbas selbst anfängt lustig zu werden und zu zeigen, dass er ebenso gut wie seine Gefangenen zu trampeln versteht. Mit Takt 61 beginnen die Oberstimmen *con furore* eine harpeggirende Bewegung, zu welcher der Pedalbas wieder das Thema in der Tiefe unten, zuerst in F-moll, dann aufsteigend in Es-dur hören lässt (das zweitemal so, dass als Grundbass dazu die Dominante B zu denken ist, während das erstmal das Thema selbst den Grundbass vorstellt). Mit Takt 83 beginnt eigentlich der Orgelpunkt, der hier aber, während oben das Harpeggiren fortreibt, sich in Viertel auflöst:



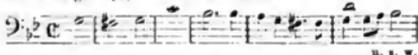
eine Behandlung des Basses, die uns ein wenig an Orchestermusik erinnert hat. Von Takt 93 an zerfließen auch diese Viertel in Sechszehnteln, und am Ende geht der Orgelpunkt (ähnlich wie gegen das Ende der Bach'schen Toccata in F-dur) aus D in Des (Secundaccord) und kehrt über die Accorde $\frac{6^{\flat}}{2} \frac{7}{3} \frac{6^{\flat}}{2} \frac{6^{\flat}}{2}$ nach D zurück, worauf, nach einer Cadenz, eine Wiederholung des anfänglichen *Maestoso* mit dem Schluss-Accord G-dur nach gut Bach'scher Weise den Satz mit Würde und Kraft endigt.

Der Mittelsatz ist ein schönes *Adagio*, Es-dur $\frac{3}{4}$, *piano* zu registriren; die Melodie ein *cantabile*, jedoch durchaus vollstimmig gehalten. In den Unterstimmen sind die Gänge grossentheils chromatisch, man könnte fast sagen nach Spohr'scher Weise; aber wir glauben, dass die dadurch entstehende Accorde und Auflösungen, wenn die geeigneten Register gezogen sind, nicht den Eindruck des Unruhigen, Unsichern machen, sondern zu der ruhigen Cantilene des Hauptgedankens, wie zu den melodischen Zwischenstücken (z. B. Seite 10 Takt 17 ff.) einen ganz entsprechenden Gegensatz bilden; es ist unter ruhiger Oberfläche eine still und geheimnisvoll bewegte Tiefe. Die Imitation zwischen Oberstimme und Bass (S. 12 Takt 5 ff.), dann die Modulation aus Es-dur durch Es-moll in H-dur, so fort die Rückkehr zu Es und der Schluss mit der Abwechslung zwischen Oberwerk und Hauptwerk ist von vortrefflicher Wirkung.

Dem Finale geht eine Introduction voran, in welcher eine fast wild an- und anspreizende Figur für das volle Hauptwerk mit einem dem Oberwerk zugewiesenen fast klagenden *quasi Recitativo* abwechseln. Der Componist lässt am Ende dieser Introduction das Oberwerk mit einzelnen *Pianissimo*-Accorden (verminderte Septime auf dem eingeschrinknen *Cis*) jener *Fortissimo*-Figur antworten; es muss dies klingen wie aus weiter

Ferne; ob nicht vielleicht gerade dieser Gegensatz etwas zu orchestermässig, namentlich die lebhaftige Figur zu sehr gegenartig gedacht ist, wäre vielleicht zu fragen; bierauf kann jedoch nur dann entscheidend geantwortet werden, wenn man das Stück auf einer grossen Orgel von einem Meister gehört hat.

Der Schlusssatz ist eine gut und namentlich klar gearbeitete fünfstimmige Fuge, deren erstem Thema



im 68ten Takt sich ein zweites beigesellt, das in der Oberstimme zuerst auflritt:



Von hier an ist die Fuge wesentlich vierstimmig und bleibt dies auch, nachdem S. 18 Takt 1) das erste Thema sich wieder eingestellt hat und mit dem zweiten gleichzeitig sich durcharbeitet. Schön ist der kurz vor dem Schluss nach dem Orgelpunkt eintretende *Adagio*-Satz in G-dur, ein vollstimmiges, feierliches Lied, zuerst *piano* im Oberwerk, dann *ff* im Hauptwerk erklingend, worauf in einem feurigen Schluss-*Allegro* nochmals kurz die beiden Themen, das eine in der Oberstimme, das andere im Pedal, sich hören lassen. — Papier und Druck lassen nichts zu wünschen übrig.

Übersicht neu erschienener Musikwerke.

Für Orchester haben wir nun erschienenen und der Redaction zur Besprechung eingesandten Neuen wenig zu verzeichnen ein einziges, es ist J. Rheinberger's Walsteinen, symphonisches Tongemälde Op. 10, das uns in Partitur vorliegt (Leipzig, E. W. Fritsch, Fr. 3 Thlr. netto), ein ständlicher Octavband von nicht weniger als 184 Seiten. Aus der Leipziger Aufführung den Lesern bereits bekannt, wird dieses Opus natürlich noch Stoff für die *Revisions* liefern. Wir bemerken hier nur noch, das dasselbe auch im Clavierauszug zu 4 Händen erschienen ist (Fr. 3 Thlr. 10 Ngr.) und dass die Orchesterstimmen laut Notiz auf dem Titelblatt in correcter Abschrift von der Verlagsbuchhandlung zu beziehen sind.

Für gemischten Chor haben wir ebenfalls bis zu ein Werk anzunehmen, Psalm 96 für Doppelchor ohne Begleitung, von Woldemar Bargiel, Op. 23 (Leipzig, Breitkopf und Hartel, Partitur Fr. 4 Thlr. 10 Ngr.). Gegenstand des Werks und Name des Autors sichern dem erstere selbstverständlich ein näheres Interesse dieser Blätter. Der Partitur sind eine Piano-fortbegeleitung zur Hilfe des Einstudirens, und *Cello e Bass* zur etwa notwendigen Stütze des Chors beigelegt.

Die Kammermusik ist etwas reichlicher vertreten an Neuem und Allen, ohne jedoch die Höhe der Nummern zu erreichen, die sonst gegen den Spätherbst in die musikalische Welt in erwartungsvolle Stimmung versetzt. Es liegen uns vor für Piano-forte und Violine: Variationen über ein schwedisches Volkslied von F. Kiel, Op. 37 (Berlin, Bote und Bock, Fr. 3 Thlr.), und zwei Fantasien über Emil Stockhausen's Op. 2 (Halle, b 24 Ngr. und 4 Thlr. Leipzig, Fritsch), einem jüngeren Bruder Julius Stockhausen's, des berühmten Sängers, Schuler des Leipziger Conservatoriums. Auch diese Werke sind einer näheren Betrachtung aus mehreren Gründen werth. — Für Violine ist das 12. Heft der stolzen Schatz des Violinistspiel von F. David erschienen, enthaltend eine Sonate von Händel (3), und eine dergleichen von Tartini (2). Breitkopf und Hartel — Fr. 4 25 Ngr. und 4 Thlr.).

An Männerchören ist wieder kein Mangel, es sind unter den vorliegenden aber eine besonders hervorragende Stücke, nämlich Fr. Gernsheim's *Salamis*, Siegesgesang der Griechen (Op. 10 mit Orchester J. Bieder-Biederemann, ein Stück, das bereits durch Aufführungen eine gewisse Berühmtheit erlangt hat und schon deshalb eine eingehendere Anzeige verdient. Es ist in Partitur Preis 4 Thlr. 25 Ngr. und Clavierauszug und Chorstimmen (Fr. ebenso;

erschienen, die Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen. — Einer Sammlung «Musik für den Mannchor», Meisterwerke aller, namentlich altdeutscher Kirchenmusik, ausgewählt und bearbeitet von S. Kummrie, ist schon in den «Nachrichten» d. B. vor Kurzem Erwähnung geschehen. Das Nähere wird in den Recensionen mitgeteilt werden. — Ferner verzeichnen wir einen religiösen Gesang »Der Herr ist mein Licht» mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Orgel von Ernst Richter, welcher in neuer Ausgabe bei Leuckart erschienen ist. — Ein 3tes Ferner ist ein Stück für Mannchor mit Begleitung von Blasinstrumenten von H. Gottwald Op. 4, welches in Partitur mit unterlegtem Clavierauszug und Singstimmen (Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.) ebenfalls bei Leuckart erschienen ist. — Ein uns bisher unbekannter Name: Gustav Dulio, bezeichnet uns fernar als Autor einer abermaligen Composition des Geibel'schen Thormieder für vierstimmigen Mannchor mit Begleitung des Orchesters oder des Pianofole (Königsberg, M. Jakobowski). Das Stück ist, wie uns mitgeteilt wird, bei irgend einer festlichen Gelegenheit in Königsberg mit besonders günstigem Erfolg gesungen worden. — Eine bereits bekannte Sammlung »Neues und Altes für mehrstimmigen Männergesang» von K. W. Steinhilber ist zum 8 Heft gediehen und bringt darin grösstentheils bekannte Stücke zum Theil aus dem gemischten Chorsatz in den Männerchor übertragen.

An Clavierstücken liegt von bekannten Namen nichts vor, dagegen Einiges von bisher unbekanntem oder noch in zweifelvoller Entwicklung begriffenen. Zwei Polonaisen zu vier Händen Op. 3 von Gustav Hassa (Breitkopf und Härtel — Pr. 4 1/2 Ngr.); 6 Vortragsstücke von O. Bock Op. 48 (Leipzig, Fritsch, 3 Hefte à 1 1/2 Ngr.); 10 kleine Tandemstücke von Bruno Raman Op. 3 (Breitkopf und Härtel, Pr. 15 Ngr.); Idemsee von A. W. Dresser Op. 6 (Leipzig, H. Matthes).

Endlich sind noch Arrangements anzuführen, und zwar 4 Handel'scher Werke. Concerte für Orgel oder Pianofole Nr. 2 und 3, Arrangement für das Pianofole zu vier Händen von G. A. Thomas (Breitkopf u. Härtel, Pr. à 15 Ngr.) — der Aufmerksamkeit aller ersten Clavieristen sehr zu empfehlen. 2 J. Haydn'scher Werke. Adagio aus den Streichquartetten, arrangirt für Violine und Pianofole (Breslau, Leuckart, Pr. à 7 1/2 10 Ngr.); 3 Beethoven'scher Werke: Fünfte Symphonie in C-moll, arrangirt für Violine, Violoncello und Pianofole zu vier Händen von C. Burchard (Breitkopf u. Härtel, Pr. 3 Thlr.); Violinquartette übertragen für Pianofole zu zwei Händen von J. Schäffer, Op. 48 Nr. 4 C-moll (Leuckart, Pr. 4 Thlr.); Concerte zu vier Händen bearbeitet von H. Friedrich, Nr. 1—3 derselbe Verlag, Preis à 1 Thlr. und 1 Thlr. 15 Ngr.); 4 Schubert'scher Werke. Phantasie in C-dur Op. 47, arrangirt für das Pianofole zu vier Händen von A. Horn (Breitkopf u. Härtel, Pr. 3 Thlr.); 5 Schubert'scher Werke. Neun Gesänge eingerichtet für gemischten Chor von Dr. Ed. Messenhauer (den Heft, Tropfen, Buchholz und Diebel — Fr. der Partitur à Heft 7 1/2 und 3 Ngr.). Der Bearbeiter sucht sein Unternehmen in einer Vorrede dankt zu rechtfertigen, gewöhnlich Lieder Schubert's, die sich wegen ihrer reflectirenden (Text-) Inhalte zum öffentlichen Vortrag weniger eignen, gewannen durch vierstimmigen Chor-Vortrag. Hierüber, wie auch über den Satz des Bearbeiters, und über die Frage, ob die Clavierbegleitung Schubert's so leicht zu entbehren ist, musste man sich aufsuchender Ausschuss kennen, als hier der Raum gestattet.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Man schreibt uns aus Carlsruhe: In der Saison 1846—47 wurden an der Halfbühne hier 23 Opernvorstellungen gegeben, in denen 48 Autoren in 44 verschiedenen Werken vertreten waren. Unter diesen 44 Opern waren 5 von Glück (Iphigenia in Tauris, Iphigenia in Aulis, Armida, Alceste, Orpheus); 7 von Mozart (Don Juan, Figaro, Zauberflöte, Entführung, Tam, und das tolle Schmeppelstück); 10 italienischen Opern hatten wir die Favorita, Reimstöchter, Tell und Barber. Keine Oper von Verdi, keine von Offenbach, keine von Bellini, nicht einmal Gounod's Faust, der aus einer möglicherweise übertriebenen, immerhin aber zu respectirenden Pietät für Goethe überhaupt hier nicht gegeben worden ist. — Ich denke, die Thatsache, dass eine Bühne 5 Glück'sche und 7 Mozarts'sche Opern auf dem Repertoire hat, und dass das tolle Schmeppelstück Einnahmen zu ersinnen vermag, die regie Theatralie dabei kund giebt, ist in der That der Erwähnung werth. Für diesen Winter ist Genoveva von Schumann in Aussicht genommen. Sie haben Lei Gelegenheit der Bestäuer Aufführung hervorgehoben, dass man dort den Zopf des Dialogs im Don Juan verbannt hat, hier werden Figaro, Don Juan, Così fan tutte, ja Barber selbst mit Recitativen gegeben. Dies Alles ist das Verdienst unseres Directors, Eduard Devrient, der

seit seinem Amtsantritt sowohl im Schauspiel als in der Oper (bei letzterer natürlich mit nochwendigen Concessionen, ohne die ein Repertoire nicht durchzuführen wäre) das Publicum trotz ihrer Opposition so lange durch classische Werke zu hüten bestrebt war, bis es endlich dahin gekommen ist, nicht mehr nach Posen und italienischen Opern zu verziehen und sogar an Glück Geschmack zu finden. Ein anderes grösseres Verdienst hat Devrient um unsere classischen Opern selbst: Er hat z. B. in Figaro's Hochzeit, Iphigenia auf Tauris und andern Opern die über alle Massen oberschwebende, schlichte, unsagliche, sinn- und maskentheilende Uebersetzung, die aber in ganz Deutschland gesungen wird, in einer Weise verbessert, die jedem Musiker in die Augen springen muss. Ich erlaube mir Ihnen gelegentlich einige Proben davon zu geben.

In Wien wird in diesen Tagen Glück's »Iphigenia in Aulis», zum ersten Mal wieder seit 1608, in einer Bearbeitung von Rich. Wagner gegeben werden. Diese Iphigenie ist 1774 zum ersten Mal in Paris, und, wenn wir recht berichtet sind, 1881 zum letzten Mal in Stuttgart, dann noch in Carlsruhe zur Aufführung gekommen.

A. Robinetti wird im zweiten Gewandhaus-Concert in Leipzig spielen und dann seine Concertreise fortsetzen.

Frau Clara Schumann wird im Laufe des October in Hamburg mit den Herren Joachim und Stockhausen gemeinschaftliche Soireen veranstalten.

Zu Ofen ist eine Singacademie gegründet worden; Dirigent ist der Chormeister des Ofener (Männer-) Gesangvereins Anton Kaahl.

An Stelle des pensionirten Herrn Salvi ist Herr Dingestadt zum artistischen Director des Hofopentheaters in Wien ernannt worden. Als musikalischer Beirath wurde derselben Herr Hoftheatercapellmeister H. Esser zur Seite gestellt.

Ueber die Fester-Aufführung des »Tannhäuser» in München liest man in den »Nachrichten»: Wagner hat die Oper einer durchgreifenden Umarbeitung unterworfen, der erste Act, wenigstens in seinen ersten zwei Scenen ist fast völlig neu, ausser dem Chor der Najaden, dem Liede des Tannhäuser und einzelnen Sätzen aus den früheren Recitativen ist fast nichts geblieben, auch der Text wurde erweitert; doch scheint uns, dass die Oper durch die neue Bearbeitung an Charakteristik des Colorits, an Stimmung und Wucht, an musikalische Haltung wesentlich eingebüsst habe. Mit Vergnügen begrüssen wir die Wiederaufnahme der früher in den Final gestrichenen Theile, wodurch die Acte an Abrundung und Effect entschieden gewonnen haben; der Chör am Schluss der Oper krönt erst den ihr zu Grunde liegenden Gedanken und ist zur vollen Würdigung derselben unbedingt nothwendig.

In der vorigen Nummer d. Bl. mitgetheilt Növiz über die Pianofolefabrik von J. B. Streicher ist die Erwähnung vergessen worden, dass es sich dabei um die dreijährige Pariser Weltausstellung handelt. Die Leser werden sich wohl die fehlende Hinweisung selbst arganz haben.

Leipzig: Als neuer Director der »Singacademie», deren vorläufiger Rücktritt aus der Offenlichkeit uns neuerlich bestätigt worden ist, können wir heute Herrn Claus namhaft machen, über dessen Directionsalten uns Vortheilhaftes mitgeteilt worden ist. Herr Claus ist aus dem Leipziger Conservatorium hervorgegangen. Während der jetzigen Messe producirt sich in den hiesigen Salen des Hôtes de Pologne Herr Musikdirector J. Beck aus Hannover mit seiner Capelle (früherem Musikcorps des ahemaligen Hannover'schen Garde-Regiments). Seine Programme sind im Verhältniss zur Aufgabe gewahrt zu nennen; wir fanden in denselben u. a. den Priestermarsch aus Aithias von Mendelssohn, Ouverture zur Iphigenia von Glück, Haydn'sche Musik zum Schmeppelstück und A. besonders wurde uns ein Violoncelist gerühmt.

— Mit Reich klagen die »Signale» Nr. 49 über das wahrhaft empörende Repertoire unseres Stadtheaters, wo in der letzten Zeit fast nichts anderes als Offenbach's »Schöne Heißen» und »Pariser Leben» gegeben wird. Ist es schon an sich schändlich, dass Theaterstücke, welche in Paris nur in beschränkter, von unglücklicher Pöbelkommission des Theaters gegeben werden, hier in unserm Klein-Paris denselben Raum mit Mozart, Beethoven, Goethe, Schiller theilen dürfen, so haben die »Signale» auch darin Recht, dass es höchst traurig ist, wenn Künstler verhalten und genöthigt sind, bei solchem, Leipzigs unwürdigen Treiben behüchlich zu sein und selbst ihre Kunst zu gefährden. Wenn man dabei die Messe vorüber, so will uns doch nicht einfallen, dass die Messe vorüber, sondern, dass die Kunst unter denselben gewiss auch viele anständige und kunstsinige Menschen befinden; für die andern genügt die — Messmusikanten, die zur Qual der Bewohner den ganzen Tag die Strassen mit rohen Tönen erfüllen.

ANZEIGER.

(149)

Verlag von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuilles d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft I. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Snock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanters' Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dannon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron dress. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o' Nr. 13. The Yellow Hair Laidie. Nr. 14. A pair mitherless Wees. Nr. 15 O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' ann fuarach.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft I. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Four-nissez un causal ou ruisseu. Nr. 5. Eh! lon lon in Londer-nisse! Nr. 6. Air de la ronde de camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombre. Nr. 10. Le bruit de roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **Englische, Schottische und Irändische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft I. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the load. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft I. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pla pondou truca l'ore onn m'apary d'yma. Nr. 2. Nou, Nou, ponletta, nou'n ey doultat. Nr. 3. Moun cô tu b'as en gaty. Nr. 4. Mouo diù, quipe souffreuce. Nr. 5. Lou loung d'aquera ayyette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'êt bère et qu'êt youenne. Nr. 7. Ma-laye, quan the by. Nr. 8. Jane Marie s'en ey hochade. Nr. 9. Roassignoulet, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, nou'm en bou asyme.

Op. 57. **12 Böhmisches Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft I. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo dševě, žalo trávu. Nr. 2. Což se mně má mlá, hzáká zdáš! Nr. 3. Divertimento, a) kaulo se, kaulo šerwéné gablylo, b) a) až wzdýčky, co mně má hlavíčka poboljša, c) Měs sem holaubka. Nr. 4. Pěslo panenka pava.

Heft II. Nr. 5. a) Wtom našem tadešku, b) Kdýž sem husy pásala. Nr. 6. Divertimento, a) Kde pak já, má mlá, b) Či káň to konjčky, c) Chowejte mne, má mlá, d) Tluč, tluč, o tewtete.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

(170) Binnen Kurzem erscheint in unserm Verlage:

Clavierauszug und Singstimmen

zu

Ludwig v. Beethoven's Ruinen von Athen.

Mit einer neuen niederländischen Dichtung von

Dr. J. P. Heije

Griekenlands Worstelstryd en Verlossing
(Griekenlands Kampf und Erlösung).

Die deutsche Uebersetzung von Frau *Henriette Heine-Berg*.

Das Textbuch ist bereits erschienen und für Deutschland bei **Friedr. Fleischer in Leipzig** à 7½ Ngr. zu haben.

Die Bearbeiterungen hierüber findet man in der Süddeutschen Musikzeitung vom 19. August und Leipz. Allgem. Musikal. Zeitung vom 28. August.

Amsterdam, September 1867.

Th. J. Roothaan & Co.

(171) Ich habe mich entschlossen, die von mir zum Verkauf angebotenen **Chor- und Orchesterstimmen** zu ¼ des Ladenpreises abzugeben, und sehr pfortreuen Anfragen entgegen.
Hamburg, September 1867. **G. D. Otten.**

(172) Hierdurch erlaube ich mir ein geehrtes Publicum auf meine

Leihanstalt für Musik,

Peterstrasse Nr. 14 (Schletterhaus),

ergebenst aufmerksam zu machen. Derselbe bietet den Abnehmern folgende Vortheile:

- 1) wird mein Institut stets mit allen bemerkenswerthen Erscheinungen der musikalischen Literatur, und zwar gleich am Tage des Erscheinens derselben, versehen.
- 2) besteht meine Leihanstalt nicht aus einer gewissen Anzahl Nummern, sondern sie umfasst die ganze musikalische Literatur; es kann also jeder, der bei mir abonnirt ist, stets das bekommen, was er wünscht, vorausgesetzt, dass nicht unbillige Anforderungen gestellt werden.
- 3) kann der Abonnent die Musikalien so oft umwechseln als es ihm beliebt.

Der Eintritt kann mit jedem Tage erfolgen.

Prospecte beliebe man gratis von mir zu entnehmen.

Mein Geschäftlokal ist von früh 1/8 Uhr bis Abends 1/8 Uhr ununterbrochen geöffnet.

Hochachtungsvoll

Robert Seitz,
Musikalienhandlung, Leihanstalt für Musik
und Pianoforte-Magazin.
Peterstrasse Nr. 14 (Schletterhaus).

(173)

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

FRITZ SPINDLER

Sechs Sonaten

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 136.

- Nr. 1. Sonatine mit russischem Volkst. 17½ Ngr.
- 2. Sonatine mit Serenade. 17½ Ngr.
- 3. Sonatine mit Jagdstück. 17½ Ngr.
- 4. Sonatine mit Sicilianischem Tanz. 17½ Ngr.
- 5. Passions-Sonatine. 21½ Ngr.
- 6. Zigeuner-Sonatine. 21½ Ngr.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 3 Thlr. 10 Ngr.
Vierjährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr.
Anzahl: die gewöhnliche Festsatzung oder
dieses Raums 7 Ngr. Briefe und Gelder
werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 16. October 1867.

Nr. 42.

II. Jahrgang.

Inhalt: Das Lochheimer Liederbuch und Conrad Paumann's Orgelbuch. — Recensionen (Gesangsmusik). — Ueber Gounod's neue Oper »Romeo und Julie«. — Berichte aus Bremen und Leipzig. — Fausillon (Miscellen [Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig]). Kurze Nachrichten. Zeitungsaussch. — Anzeiger.

Das Lochheimer Liederbuch und Conrad Paumann's Orgelbuch,

mitgetheilt in dem zweiten Band der Jahrbücher für musikalische Wissenschaft von Fr. Chrysander und H. Bellermann.

v. Br. Schon seit geraumer Zeit war in musikalischen Kreisen mit gespannter Erwartung der Veröffentlichung einer Liedersammlung des 15. Jahrhunderts entgegen-gesehen worden, welche über die altddeutsche Tonkunst und ihr Verhältniss zur gleichzeitigen ausserdeutschen, insbesondere niederländischen, ganz neue Einsichten verbreiten sollte. Diese Veröffentlichung ist nun im zweiten Band der von Herrn Chrysander redigirten Jahrbücher für musikalische Wissenschaft erfolgt, gleichzeitig mit einer dieselbe einleitenden kritischen Abhandlung, deren Verfasser der bekannte, im Jahr 1863 verstorbene Elberfelder Musikalienverleger Arnold war. Wir dürfen nicht länger schweigen, alle diejenigen, welche sich für die Tonkunst, insbesondere für deren historischen Entwicklungsprocess interessieren, auf dieses allerdings höchst bemerkenswerthe Document, das wichtigste, um welches in neuerer Zeit die musikalische Literatur bereichert wurde, aufmerksam zu machen und dasselbe ihrer Kenntnissnahme, ja ihrem Studium zu empfehlen.

Es ist nicht unsere Sache, zu erzählen, wie, wo und durch wen diese Liedersammlung entstanden ist; alles dies müge man an betreffendem Ort selbst nachlesen. Aber von ganz allgemeinem und hohem Interesse sind die Folgerungen, welche Arnold aus der inneren Beschaffenheit dieser Liedersammlung zieht und in seiner kritischen Einleitung entwickelt. Wie bekannt, hat es nämlich bis in unsere Tage als ein feststehendes Dogma gegolten, dass die höhere Entwicklung der Tonkunst in den Niederlanden begonnen und sich von hier aus erst nach Italien und Deutschland fortgepflanzt habe. Der Verfasser jener kritischen Einleitung erblickt aber in eben dieser Liedersammlung einen der schlagendsten Beweise, dass sich die Sache ganz anders verhalte und dass die Priorität in der Entwicklung der Tonkunst und jene aller ihrer Zweige

und Gebiete der deutschen Nation zufalle. *) »Vergleichen wir nämlich, sagt er, »die ausgezeichneten, künstlerisch vollendeten Melodien dieser Lieder mit den ärmlichen und rohen Versuchen der Franzosen und Niederländer, wie sie aus demselben Zeitraum von Kiesewetter in seiner Geschichte des weltlichen Gesangs mitgetheilt werden, so kann nie wieder davon die Rede sein, als wären uns diese Nationen in Ausbildung der Tonkunst vorangegangen.« Mit Wärme führt er dieses Thema durch und behauptet durchaus die entschiedene Ueberlegenheit der deutschen Meister, wie Isaac, Fink, Mabu, Ducis über die gleichzeitigen, wie die ihnen vorhergehenden und nachfolgenden, bisher in den Gesichtswerken so viel mehr gerühmten niederländischen Tonsetzer. »Es ist bekannt,« ruft er aus, »und allgemein zugestanden, dass die contrapunktirenden Niederländer und Italiener in Bezug auf singende Behandlung des Textes eine Rohheit und einen Unverstand an den Tag legten, die wir heut zu Tage kaum begrifflich finden. Wie ganz anders begriffen unsere Verfasser schon vor vierhundert Jahren die Aufgabe der Tonkunst! Mit welchem richtigem Gefühl erkannten sie vorzugsweise in der Charakteristik der Melodie die eigentliche Seele der Musik! Mit welchem feinem Kunstsinn bildeten sie dieselbe so wunderbar sympathisch aus den Worten heraus, sie gleichzeitig interpretirend und idealisirend!« Hierzu wäre nun freilich zu bemerken, ob nicht wenigstens eine gewisse Rücksichtslosigkeit gegen den Text, wenn sich die Tonkunst zu den Formen des grossen polyphonen Stils entwickeln sollte, unvermeidlich war (auch finden wir sie häufig genug in solchen Werken der Italiener, welche dadurch nicht das Geringste an ihrer musikalischen Macht und Schönheit verlieren) und ob der Verfasser hier nicht ein zu ausschliessliches Gewicht auf jenen sentimentalen Zug legt, welcher die deutsche Kunstweise im Allgemeinen mit Einschluss der Poesie gegenüber jener der andern europäischen Culturvölker charakterisirt?

*) Es ist hier zu bemerken, dass in diesem Liederbuch ausser den Melodien auch grosstheils die contrapunktirenden Stimmen erhalten sind.

Dass das melodische Vermögen sich in dem Hauptstamm der deutschen Nation ungleich reicher entwickelte, als in dem Nebenweig der Niederländer, daran war längst kein Zweifel. Aber der Verfasser behauptet auch, »dass die Harmonie nirgend anders als in Deutschland entstanden sein kann, weil sie nur hier einer innern Nothwendigkeit entfluss,« kurz: in melodischer, harmonischer, rhythmischer und contrapunktischer Beziehung, überall soll den Deutschen der Ruhm gebühren, vorangegangen zu sein und eine Blüthe entfaltet zu haben, da es noch rings umher dürr und wüst aussah. Ob den Verfasser aber in solchen, den bisherigen theilweise diametral entgegengesetzten Anschauungen nicht patriotischer Feuereifer zu weit hingerissen hat, möchte mindestens noch eine wohl-aufzuwerfende Frage sein. Wenigstens erklären die Herren Bellermann, von welchem die letzte Redaction dieser Liedersammlung herrührt, und Chrysanter in einem gemeinschaftlich unterzeichneten Nachwort, »dass der Verfasser manche Ansicht ausgesprochen hat, namentlich auf historischem und ästhetischem Gebiet, die von ihnen nicht getheilt wird.« »Die Annahme,« bemerken sie selbst weiterhin, »dass die Deutschen in der Musik alles aus sich selbst schöpfen konnten und niemals Grund hatten von Italienern und andern Völkern zu lernen, ihre Weise nachzuahmen, steht im Widerspruch mit einem Grundgesetz aller Kunstentwicklung, nach welchem Ursprünglichkeit und wahre Originalität des Stils niemals durch völlige Selbsterzeugung des Stoffs bedingt ist, sondern sehr wohl ein Nachbilden fremder Muster verträgt, ja in allen grossen Erzeugnissen anfänglich auf einen derartigen fremden Anstoss zurückgeht, dessen Bewältigung und siegreiche Ueberwindung eben erst wahre Kunstgrösse erzeugt und auch nationale Kraft am schönsten zur Geltung bringt.« Zwar räumt auch Arnold den Einfluss italienischer und niederländischer Meister auf die Entwicklung deutscher Tonkunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein, als einer Epoche, in welcher diese im tiefen Verfall lag; seine Behauptung geht nur dahin, dass sie in den früheren Epochen des 14. und 15. bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts reicher entfaltet gewesen sei, als die Kunst irgend eines Nachbarvolks, und für diese Behauptung nimmt er die gedachte Liedersammlung als eines der entscheidendsten Beweisdocumente in Anspruch. Da nun aber jene früheren Perioden noch nicht hinlänglich aufgeklärt sind, so muss es vorläufig noch dahin gestellt bleiben, ob eingebende Forschungen seine Hypothese ihrem vollen Umfang nach bestätigen würden. Sehr merkwürdig war uns auch die folgende Stelle seiner Abhandlung: »Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Deutschland sich zweihundert Jahre früher als das übrige Europa von dem romanischen Tonssystem emancipirte, wenn es demselben jemals dienstbar gewesen, was wir aber entschieden verneinen. Wir können die abweichende deutsche Tonalität nicht allein an fast sämtlichen um hundert Jahre älteren Melodien nachweisen, wir finden die Spur

davon sogar schon bei Franco von Köln, dessen ganzes Streben antromanisch war und als solches schon von Pabst Johann XXII. stigmatisirt wurde.«

Gehen wir endlich zu der Liedersammlung selbst über, welche aus 53 Nummern besteht, so erscheint dieselbe auch uns in mehrfacher Hinsicht interessant und merkwürdig, und einige Stücke müthen auch uns, ganz abgesehen von allem historisch-archäologischen Interesse, in nicht geringem Grad an; so vor allem Nr. 17 nach dem Text: »Der walt hat sich entlaubet,« eine Composition von in der That vorzüglicher Schönheit und zwar nicht nur in melodischer, sondern auch in contrapunktischer Hinsicht (denn die Melodie gehört zu denjenigen, deren contrapunktische Bearbeitungen in dem Liederbuche vollständig erhalten sind), und mit Recht mag zu diesem (dreistimmigen) Satz Herr Bellermann bemerken: »es ist unzweifelhaft das Beste, was wir bis jetzt von mehrstimmiger Musik aus der Mitte des 15. Jahrhunderts besitzen und wir können behaupten, dass man kaum im 16. Jahrhundert Lieder in so knapper Form besser behandelt hat.« Ausserdem möchten wir unseits insbesondere die Melodien von Nr. 4, 8, 9, 22, 25, 28, 39, 42 und 44 hervorheben, welche sich uns, die einen in dieser, die andern in anderer Hinsicht bemerkenswerth auszeichnen scheiden. Völlig vermögen wir zwar den Enthusiasmus Arnold's für diese Melodien, ihren behaupteten poetischen und künstlerischen Werth nicht zu theilen, und wir dächten, die jüngstverflossene erste Hälfte des laufenden Jahrhunderts hätte denn doch einigermaassen andere Melodiebildungen hervorgebracht, als jene armselige Spohr's, welche citirt wird, um an ihr wie an einem stellvertretenden Repräsentanten die Ueberlegenheit der melodischen Kraft und Kunst der Alten über die Neueren zu veranschaulichen. Auch widerspricht sich der Verfasser der Einleitung doch ein wenig, wenn er erst rühmend bemerkt: »Beinahe sämtliche Melodien unsers Liederbuchs zeichnen sich durch prägnante Construction des Motivs und dessen strenge thematische Durchführung aus, wodurch sie sich zugleich im Gegensatz zur Volksweise als Kunstschöpfungen im vollen Sinn des Wortes documentiren, und wenn er dann nach wenigen Sätzen dieses hohe Lob sogleich selbst wieder ganz ausserordentlich durch die folgenden Bemerkungen einschränkt: »Bei so vielem Licht kann natürlich auch der Schatten nicht fehlen, und wir hätten unsere Aufgabe schlecht begriffen, wenn wir neben den Vorzügen nicht auch der Mängel all dieser Kunstmelodien gedenken wollten. Zunächst sei daran erinnert, dass unser Liederbuch aus einer Sammlung gelegentlich zusammengeraffter Stücke besteht, wobei es nicht ausbleiben konnte, dass auch manches ganz unbedeutende mit unterliefe, dass das Meiste aus sogenanntem Mittelgut besteht und das wahrhaft Vollendete den kleineren Theil bildet, wie man es in ähnlichen Sammlungen unserer Tage gleichfalls finden würde. Was wir rühmend hervorheben, bezieht sich selbstverständlich

nur auf die wenigen vorkommenden, wirklich ausgezeichneten Nummern. Im Allgemeinen machen die Melodien keineswegs den Eindruck primitiver Kunstergüsse, wie die des 11 Jahrhunderts, wir stossen vielmehr häufig auf eine gewisse festgefrorene Manier, in welcher die erwerbene Fermengewandtheit nur dazu dient, um ganz inhaltslose Melodien aus damaligen Modephrasen zusammen zu leimen.*

Der Verfasser citirt nun eine derartige überall vorkommende Modephrase, und in der That wird man von ihrer Zudringlichkeit nicht wenig geplagt und gelangweilt, z. B. in Nr. 13, 14, 15 u. a. Es ist die folgende:

 Indessen weiss der Verfasser auch solche Schattenseiten eine Lichtseite abzugewinnen, indem er sogleich hinzufügt: »Derartige manierierte inhaltsleere Melodien unsers Liederbuchs haben allerdings nicht den mindesten künstlerischen Werth, sie sind aber in historischer Beziehung nicht ganz ohne Bedeutung, weil man an ihnen wenigstens ermesen kann, wie lange und allgemein der Kunstgesang um's Jahr 1450 bereits kult sein musste, bevor sich ein solcher Schlendrian, ein solches Breittreten geläufiger Formen und Phrasen festsetzen konnte. Sehr ergötzlich ist eine unmittelbar vorhergehende Bemerkung über die verschiedene Behandlung des Auftakts in der früheren Epoche der Liedercomposition und in der späteren. Während man nämlich im 15. Jahrhundert sang.

 Es war ein-mal ein al-ter Mann

pflegte man im 16. Jahrh. diese singgemäss kurze Auftaktnote zu einem ganzen Takt zu verlängern: 

u. s. w. Und Winterfeld findet hierin den Ausdruck einer besondern — Gefühlsinnigkeit! Ein eclatanter Beweis, was man alles in Dingen und Formen finden kann, wenn man — will!

An derselben Stelle wird auch auf die interessante Thatsache aufmerksam gemacht, wie man in diesem Liederbuch der kleinen Septime als einem ganz üblichen Tenschritt, ja selbst der grossen Septime und einmal sogar der None begegnet.

Möchten sich nun auch die Anschauungen des Verfassers nicht durchaus aufrecht erhalten lassen, möchte er in seinen Behauptungen auch hier und da zu weit gehen: jedenfalls ist seine Abhandlung in behem Grad lesenswerth, in nicht geringem belehrend und gewiss nicht ohne blendendem Kern.

Nicht minder kann man den Herren Chrysander und Bellermann für die Herausgabe des Liederbuchs selbst nur dankbar sein, denn von historischem Interesse ist es durchaus, und einzelne Stücke daraus gewinnen auch

durch absoluten poetischen und künstlerischen Werth unsern Antheil.

Aber noch eine andere Curiosität finden wir in eben diesem Band der Chrysander'schen Jahrbücher Mittheilheit. Derselbe Fundert nämlich, welchem jenes Liederbuch entbunden wurde, barg auch noch ein anderes Document jener Kunstpeche: nämlich eine von Conrad Paumann angelegte Sammlung von Orgelstücken (32 Nummern), componirt von Paumann, Putenheim, Legrant und Paumgärtner, welche nunmehr als die ältesten bis jetzt bekannt gewordenen Documente kunstmässig betriebener Instrumentalmusik erscheinen. Diese Sammlung aber besitzt ausschliesslich nur historischen Werth, denn wenn auch Arnold versichert, besonders die drei letzten Stücke derselben (Präludien) klingen sehr »anmuthig«, so dient uns solche Versicherung nur als ein weiterer Beweis für die unbegrenzte Dehubarkeit der Vorstellungen von schönem »anmuthige u. s. w., da von Gängen, wie die folgenden:



u. s. w. den Effect der Anmuth zu empfangen wenigstens nicht Jedermanns Sache ist. Indessen wird über das eine dieser Stücke nicht mit Unrecht bemerkt, dasselbe sei für die Kunstgeschichte insofern epochemachend, als es mit einer Reihenfolge accorderlicher Harmonien beginnt, die nach bisheriger Aussage unserer Forscher erst 150 Jahre später antreffen werden.* Wir theilen die in diesen Gesichtspunkt aus in der That sehr interessante Stelle auch deshalb nachstehend mit:

 NB. *)

Bass f — c — d — c — f — c — g — a — m — b — f
Wir haben schon erwähnt, dass diese Sammlung von Orgelstücken durch Conrad Paumann in dieselbe Epoche wie jene Liedersammlung fällt, nämlich in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Mit Interesse liest man die Notizen, welche Arnold in seiner Einleitung zu diesem Orgelbuch über Conrad Paumann mittheilt, welcher bisher auch nur dem Namen nach wenig bekannt geworden ist. Er war zu Anfang des 15. Jahrhunderts (muthmaasslich in dessen erstem Jahrzehent) zu Nürnberg blind geboren und starb 1473 in München, wo ihm auch in der Liebfrauenkirche ein Denkmal gesetzt wurde. Er zeichnete sich, seiner Blindheit ungeachtet, durch Virtuosität auf vielen Instrumenten, insbesondere der Orgel so sehr aus, dass ihn kunstsinigge Fürsten, wie Kaiser Friedrich III., die Herzoge von Mantua und Ferrara und der Herzog von Bayern Albrecht III. an ihren Hof heriefen und reichlich durch Geschenke, Letz-

* An die Wahrheit dieses Basses glauben wir nicht, und wünschen, dass weder damals, noch 150 Jahre später, noch jetzt und in aller Zukunft solche Dinge zu hören gegeben würden. D. Red.

terer auch durch einen Jahresgehalt ehrten. Das Jahrbuch theilt auch eine Abbildung seines Epitaphiums mit und enthält ausserdem manche insbesondere auf das Liederbuch bezügliche interessante Beilagen, zu welchen auch noch drei Frohnleichnamsgesänge und eine Abhandlung über Mensuralnotation zu zählen sind.

Recensionen.

Gesangsmusik.

a) Carl Reinthaler, Zwei Psalmen für mehrstimmigen Chor a capella (mit Begleitung des Pianoforte ad libitum). Op. 18. Heft 1. Partitur und Stimmen 1 Thlr. Heft 2. Partitur und Stimmen 1/2 Thlr. Bremen, Präger und Meier.

C. P. Der erste der beiden Psalmen ist Psalm 47. fünfstimmig (mit zwei Bässen) in A-dur, ein kräftiger, frischer Satz, weniger durch melodische Empfindung, als durch richtige Declamation und tüchtige Harmonisirung wirkend. Seite 9 wird eine bewegte Figur in Achteln angewendet, gegen die wir nichts einzuwenden hätten, wenn sie nicht von Händel her allzubekannt wäre. Als die gelungenste Stelle erscheint uns S. 12 und 13 der achtstimmige Zwischensatz zu den Worten: »Er sitzt auf seinem heiligen Stuhle, auf welchen dann, das Ganze gut abrundend, der Anfangssatz als Schluss sich wiederholt. Zum gottesdienstlichen Gebrauch wird sich das Stück von selbst empfehlen. — Das zweite Heft enthält eine Composition des 126. Psalms, fünfstimmig mit zwei Altstimmen. Der wunderbar poetische Anbauch dieses Psalms, das Trüümische und doch so tief-Zuversichtliche in diesem Hoffungslied der Gefangenen zu Babel ist im ersten Satz vortrefflich wiedergegeben; im zweiten (»Herr, wende unser Gefängnis« etc.) geht das Ausdrucksvolle der Musik Hand in Hand mit einer hohen Schönheit und Kraft des contrapunktischen Satzes und der Modulation. Dagegen hat uns die Musik zu den Worten: »Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten« viel weniger genügt. Schon die kurze Abfertigung derselben mit 8 Takten steht nicht in rechter Proportion zu der Ausdehnung, welche der Musik zum vorausgehenden Verse gegeben ist, während doch obige Worte von der Thränensaat und Freudenernte eigentlich den Centralgedanken, das Thema des ganzen Lieds bilden; auch sind die Worte, so wie sie dastehen, in ihrem sprachlichen Rhythmus so musikalisch, dass sie unseres Erachtens in einer Composition des Psalms den eigentlichen musikalischen Höhepunkt vorstellen sollten; anders ausgedrückt: wie einer, der den Text dieser Dichtung zum erstenmal hören würde, ganz gewiss von allen Versen diesen Einen: »Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten« am sichersten so gleich im Gedächtnisse behalten und, wenn ihm auch die übrigen Verse wieder entfielen, diesen gewiss nicht mehr vergessen würde: so sollte auch die Musik zu diesen Worten im ganzen Stück die insinuante und dadurch behaltbarste sein, die man sich immer gern wiederholte. Das sind nun die bezüglichlichen Takte (S. 8) gerade nicht. Wir müssen weiter stehen, dass uns auch das noch Folgende nicht ganz befriedigt hat. Es ist zwar der Gegensatz zwischen dem »Hingehen und Weinen« und dem »Kommen mit Freuden«, zwischen dem »Tragen edlen Samens« und dem »Bringen der Garben« in der Musik erkennbar, aber die Farbe derselben ist uns etwas zu blass, die Temperatur etwas zu kühl; es sollte hier offenbar, dem schönen Anfang gegenüber, eine Steigerung, eine Potenzirung eintreten, während nach unserm Gefühl die bloss Wiederholung, das Anklängen an den Anfang vielmehr wie eine Abnahme empfunden wird.

b) Jos. Rheinberger. Fünf Lieder und Gesänge für gemischten Chor. Op. 2. Dem Oratorien-Verein in München gewidmet. Heft 1 und 2. Jedes Heft (Partitur) 25 Ngr. Leipzig, Fritsch.

c) A. Reichel. Vier Lieder für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass. Op. 22. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Sgr. Breslau, Leuckart.

d) — Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 23. Partitur und Stimmen 25 Sgr. Derselbe Verlag.

Alle diese Sachen gehören in die Kategorie des Chorlieds, über das wir unlängst in diesen Blättern (in dem Artikel über Moritz Hauptmann) treffende Bemerkungen lassen. Ist auch, wie dort gesagt wird, die so schnell gekommene Blüthe dieser schönen und Viele erfreuenden Musikgattung schon wieder verschwunden, so dienen doch auch Compositionen, die sich nicht gleich ebenbürtig den Mendelssohn'schen an die Seite stellen, wie die Hauptmann'schen, die aber durch musikalischen Gehalt doch den Zuhörer musikalisch bereichern, an denen er doch etwas hat, zur fortwährenden Pflege dieser Kunstgattung, und wir müssen gestehen, dass wir im Interesse der wirklichen musikalischen Bildung des grösseren Publicums es gar nicht belügen würden, wenn es dem Chorlied für gemischte Stimmen gelänge, dem Männerchor den Rang abzulaufen. — Von b) enthält das erste Heft folgende Nummern: 1) »All meine Gedanken«, Text von F. Dahn; *Allegretto*, G-dur 3/4-Takt, im Volkston gehalten; ein hübsches Lied, das jede Sängergesellschaft elektrisirt wird. 2) Der Fischer, von Goethe, *Moderato*, G-moll 3/4-Takt, sehr ausdrucksvoll; an einer Stelle lässt der Componist Sopran und Tenor, Alt und Bass je zusammen in Octaven gehen, was eigentlich mehr Instrumentalsatz ist, jedoch hier frappante Wirkung macht. Originell ist auch der Schluss des Lieds, da zur vorletzten Silbe, wo man den Dominantaccord mit *Fis* erwartet, statt dessen ein Quartaccord auf *D* die Cadenz zum Schlussaccord (G-moll) macht. — Im zweiten Heft ist uns die erste Nummer (»Zum Walde« von Scheurlin) zu stark mit dissonirenden Vorhalten gewürzt, um uns recht zu munden; jedenfalls ist den Sängern die Arbeit ziemlich erschwert, da sie — wir denken an Dilettanten — anfangs oft meinen werden, sie hätten falsch gesungen, auch wenn sie richtig getroffen haben. So will uns auch in Nr. 1 gleich im ersten Takt der Gang



und Ähnliches schlechterdings nicht in's Ohr; Mozart hätte sicherlich dergleichen nicht passieren lassen. An schönen Stellen fehlt's auch diesem Lied nicht, aber man muss so etwas Weniges von Zukunftsmusik mit in den Kauf nehmen. Dagegen finden wir in Nr. 3 wieder eine Perle, — »Waldesgruss« von Schlippenbach, deren sich auch Mendelssohn nicht hätte schämen dürfen.

In dem oben erwähnten Aufsatz zu Hauptmann's Jubiläum ist daran erinnert, dass das moderne Chorlied nur im alten Madrigal ein übrigens sehr verschiedenes geartetes Vorbild aus alter Zeit habe. Hier nun, in dem ersten der beiden Hefte von Reichel (oben unter c) aufgeführt) haben wir lebhaftig wieder Madrigale vor uns, höchst kunstreich canonisch angelegt und ausgeführt, aber so, dass, wie es bei den alten Ichten

Madrigalen der Fall war (so weit wir sie kennen gelernt haben), die Anwendung dieser strengen, der Kirche entstammten Formen auf weltliche Texte einen eigenthümlichen Reiz ausübt, der bei manchen Stücken gerade durch den innern Contrast komisch wirkt. Das letztere ist unter den vorliegenden Liedern wenigstens beim letzten der Fall »Ich hab mein' Sach' auf mich gestellt«, während im ersten (Abendlied von Gottfried Keller) die contrapunktische Form dem zart-andächtigen Charakter des Lieds sich vortrefflich anpasst. Im zweiten hat der Componist um so mehr Recht gehabt, den Ton eines Madrigals einzuhalten, da er auch seinen Text, ein Frühlingslied, einem fliegenden Blatt des 16. Jahrhunderts entnommen hat; die Musik ist demselben wie angepasst. Ob es ganz richtig war (als Nr. 3) sogar Goethe's »In allen guten Stunden« in freilich sehr frei behandelbarer canonicischer Form zu setzen, die doch nichts mit dem simplen Gesellschafts-Canon zu thun hat, ist uns etwas zweifelhaft; solch ein Bundeslied scheint uns mehr, wenn man so sagen dürfte, ein weltlicher Choral, d. h. ein von einer Masse leicht aufzufassendes und auszuführendes Lied sein zu sollen. Schön übrigens ist auch dieser Satz und in Vergleich mit allen sonst bekannten Melodien zu dem Lied jedenfalls originell. — Im zweiten Heft (oben als 4) aufgeführt; begeben wir zuerst zwei ganz liebhaft gebaltene Gesänge, von denen der erste das oft componirte Uhländ'sche Frühlingslied »Die linden Lüfte sind erwacht« zum Text hat. Dass diesem Text hier nicht frische, fröhliche, lebenstustige Töne gegeben sind (wie wir eine Composition desselben für Sopran von Josephine Lang und eine ältere für Männerquartett von Silcher kennen), dass vielmehr der Klang der Sehnsucht der vorherrschende ist, wollen und dürfen wir nicht anfechten, da bekanntlich auch Franz Schubert den Text in gleicher Weise aufgefasst hat; aber zu den Worten: »O frischer Duft, o neuer Klang« (vom 11. Takt an) geht uns doch die Gedämpftheit der Musik zu weit; das sind Klänge, die zum Geheimnisvollen im Weben des Frühlings oder zu dem »armen Herzen«, das sofort angeredet wird, wohl passen mögen, aber von »frischem Duft« und »neuem Klang« nichts abnen lassen; erst mit den Worten »nun muss sich alles wenden« strömt auch in die Musik wieder das rechte, volle Leben ein. — Ausdrucksvoll ist die Composition des Heine'schen Lieds: »Der Tod, das ist die kühle Nacht«; aber höher stellen wir die folgende Nummer, die Musik zu dem ebenfalls schon mehrfach componirten Lied von Goethe: »Der Du von dem Himmel bist«. Seine Vorliebe für canonicische Formen oder doch Ankünfte verräth der Autor auch hier, aber auch hier weiss er sie von allem Schulumässigen fern zu halten und dem musikalischen Ausdruck dienbar zu machen. Wir halten dieses Lied für eines der schönsten, das für den gemischten Chorliedergesang existirt. — Zur vollen Lustigkeit hat der Componist die canonicische Form in dem letzten Lied verwendet: »Mich ergreift, ich weiss nicht wie es; in heiterer Gesellschaft wird diese Musik stets grosse Freude machen; hier trill das oben Bemerkte ein, das gerade die ursprünglich so ernsthafte Form durch eine derartige Verwendung um so erheiternd wirkt.

Ueber Gounod's neue Oper „Romeo und Julie“

schreibt Dr. Ed. Hanslick in der »Neuen Freien Presse«:

»Romeo und Julie! Lässt sich ein schönerer Opernstoff denken, als dies Hohenlied der Liebe? Zahlreiche Componisten, die Deutschen Steibelt und Georg Benda, die Italiener Zingarelli, Vaccari, Bellini u. A. haben sich daran begeistert. Nur eine gewaltige Klippe steht davor, sie heisst Shakespeare. Wer will ihm nachliegen oder gar im Flug ihn noch höher tragen? Je fester der Componist sich an Shak-

speare's eigene Worte klammert, desto mehr handelt er auf eigene Gefahr. Ich würde daher für musikalische Zwecke eine Bearbeitung vorziehen, welche nur die Umrisse der Shakspeare'schen Handlung giebt und sie anspruchslos mit eigener Diction ausfüllt. Gounod ist der entgegengezetten Ansicht gefolgt: so viel von der Original-Dichtung beizubehalten, als sich mit den musikalischen und scenischen Lebensbedingungen einer Oper verträgt. Aus diesem Gesichtspunkt ist das Libretto mit Anstand und Geschick geformt. Es besticht nicht durch den reichen Wechsel an contrastirenden Figuren und Scenen wie »Faust«, vermeidet aber dafür ungebührige Spectakel-Effekte, wie die Walpurgisnacht, die Schlussverklärung etc. Gestrenge Kritiker, die vielleicht auch die Bedientengespräche und *saals dictas* der Amme musikalisch illustriert wünschiten, tadeln mit Unbilligkeit die »Willkür der Bearbeitungs«. Die beiden einzigen nennenswerthen Abweichungen bestehen in der Verwandlung des Bedienten Balhausar in einen »Pagen« und in der Einführung von Julia's Hochzeitfest mit Paris, während dessen Julia, vom Schlaftrunk betäubt, niedersinkt. Der »Page« war nothwendig, um eine Sopranstimme für die Ensembles zu gewinnen, das Hochzeitfest, um zwischen die Klausnerzelle und die Todtgruft doch ein etwas farbenreicherer Bild einzuzufügen. Shakspeare's Worte sind sehr häufig beibehalten, sogar den »Prolog« hat sich Gounod nicht entgehen lassen, sondern ihn zu einer mairisch-musikalischen Einleitung benutzt, der ein seltener Reiz nicht abzuschreiben ist. Nach einigen düster präladenden Takten des Orchesters hebt sich nämlich der Vorhang und wir sehen vor uns eine unbewegliche mairische Gruppe junger Männer und Frauen, ungefähr wie das bekannte Bild von Boccaccio's florentinischer Gesellschaft. Dieser Chor singt in einfachen, nicht unbegleiteten Accorden den kurzen Prolog: *«l'ironie est jadis deux familles rivales, les Montaigus, les Capulets etc.* Das Ganze erscheint und verschwindet, bei gänzlich verfinstertem Zuschauerraum, wie ein zauberisches Lichtbild. Der erste Act beginnt mit dem Feste bei Capulet; Julia singt ihre unbefangene Fröhlichkeit in einer Arie aus, deren walzerartiger Charakter hier mit Recht Anstoss erregen wird. Offenbar ist die Nummer (wie die Schmuck-Arie in »Faust«) eine Concession an Madame Miolan-Carvalho, die michtige Directrice und Nadamonna des Théâtre Lyrique. Romeo erscheint maskirt mit seinen Freunden, Mercutio singt die Erzählung von der Fee Mab. Es folgt die erste Begegnung zwischen Romeo und Julia, hierauf der von Capulet besungene Streit zwischen Tybalt und Romeo. Der zweite Act besteht fast gänzlich aus der Balconscene, welcher ein kurzer Männerchor der Freunde Romeo's und ein Arioso des Letztern vorangeht. Die Zusammenkunft der beiden Liebenden bei Pater Lorenzo, der sie vereinigt, eröffnet den dritten Act; ein Spotzchor und ein Strophendiebs des Pagen leiten das Finale ein, welches mit dem Kampf der beiden feindlichen Parteien und dem Tod Mercutio's endet. Die erste Hälfte des vierten Act's erfüllt vollständig das grosse Liebesduett der jungen Neuvermählten, das musikalisch hervorragendste Stück der Oper. Es folgt eine Arie des Pater Lorenzo, welcher Julia den betäubenden Schlaftrunk reicht, und das Hochzeitfest mit Chor, Marsch und einem kurzen Tanz; der Act schliesst mit Julia's vermeintlichem Tod. Der fünfte Act spielt in dem Grabgewölbe ausschliesslich zwischen den beiden Liebenden, über deren in letzter Umarmung verschlungenen Leichen der Vorhang fällt.

Eine musikalisch eingehende Kritik der Oper verschieben wir um so lieber, als diese hier zur Aufführung kommt und wir dem ersten Eindruck des Publicums und der Kritik nicht vorgeifen möchten. Keinen Widerspruch dürfte es erfahren, dass der Componist sich seiner schwierigen Aufgabe mit besonderer Hingebung und Ausdauer gewidmet hat. Gounod ist

ein sehr ernsthafter, etwas zur Schwärmerei geneigter Mensch, der die Mission der Kunst vom höchsten Standpunkt auffasst und ihr mit einem fast religiösen Eifer dient. An der Composition des »Romeo«, die er unmittelbar nach dem »Faust« begann, hat Gounod (mit wenigen für kleinere Werke nöthigen Unterbrechungen) acht Jahre gearbeitet, und gewiss mit dem reinsten Streben, sein Bestes zu leisten. Wir dürfen darüber allerdings nicht vergessen, dass Gounod Franzose ist und sich von der Anschauungs- und Empfindungsweise seiner Nation unmöglich ganz emancipiren kann. Gounod — ein begeisterter Verehrer und Kenner deutscher Meister — hat sich übrigens dem deutschen Opern-Ideal und dem gemüthvoll-sinnigen Charakter unserer Musik mehr als irgend ein zweiter Franzose genähert. — — —

Halben wir den künstlerisch reinen und hochstrebenden Absichten Gounod's Gerechtigkeit widerfahren lassen, so können wir uns doch nicht verhehlen, dass sein »Romeo« im Grossen und Ganzen eine Abschwächung der schöpferischen Kraft offenbare. Den Melodienreichtum, die Frische und Lebendigkeit des »Faust« konnten wir nur in den glücklichsten Momenten »Romeo's« wiederfinden. Letztere finden sich am reichlichsten in den zarten, lyrischen Scenen; wo eine hochgespannte und anhaltende dramatische Kraft erfordert ist, erlähmt Gounod's Kraft. Man wird dies in der Kampfszene und dem Finale des dritten Act's wahrnehmen, wo dem Componisten überdies eine schrittliche, fast notenreue Reminiscenz an den »Spottchor« in den »Hugenotten« passiert. Neben den mit voller Liebe ausgeführten Gestalten Romeo's und Julia's fallen alle übrigen bedeutend ab; Capulet's etwas philliströse Biederkeit und Peter Lorenzo's monotone Salbung lassen den Hörer gleichgiltig. An feinen, geistreichen Detail, an reizenden charakteristischen Zügen findet man, wie sich bei Gounod voraussetzen lässt, reiche Ausbeute. Aber seine dramatische Kraft hat in »Romeo« einen kurzen Athem und die musikalische Erfindung nicht selten einen monotonen, sickernden Fluss. Melodisch und harmonisch, erinnert »Romeo« stark an die Musik zum »Faust«; die schönste Nummer der Oper, das Liebesduett im vierten Act, durchströmt derselbe süßbetäubende Akaziengeruch, dem wir in der Garten-scene zwischen Faust und Gretchen aus so gerne gefangen geben.

Diese Andeutungen auszuführen, wird uns wohl seinerzeit die Wiener Aufführung Anlass bieten. Sie dürfte, was Orchester, Chor und die Mehrzahl der Rollen betrifft, die Pariser Vorstellung musikalisch entschieden überlegen. Wenn schon die trefflichen ersten Vorstellungen des »Faust« im Hofoperntheater ihrem Pariser Vorbild überlegen waren, so können wir dieselbe Propehezie für den im Théâtre Lyrique mangelhaft besetzten »Romeo« noch viel herzlicher aussprechen.

Berichte.

Bremen. Der hiesige Domchor gab am kürzlich vergangenen Busstag (Mitwoch, den 25. September) ein Concert in der St. Petri-Domkirche unter gütiger Mitwirkung des Herrn Musikdirector Reinthaler, Fr. Caroline Erhardt und Fr. Emma Pauli (beide Damen am hiesigen Theater engagirt). Es freut uns berichten zu können, dass unser Domchor auch bei dieser Gelegenheit eine sehr anerkanntenswerthe Leistungsfähigkeit an den Tag gelegt hat. Wenn wir auch nicht leugnen können, dass die Wahl einiger Compositionen (z. B. die des *Sale Regina* von Schubert) keine glückliche war, indem dieselben zu grosse Anforderungen an die Ausführenden stellten, so ist andererseits hervorzuheben, dass die Nummern des Programms, welche den Kräfte des Chors angemessen waren, sehr brav gestimmt wurden. Sicherheit der Einsätze und gut ausgeführte Nuancen machten sich hier vortheilhaft bemerkbar. Herr Musikdirector Reinthaler eröffnete das Concert mit einer sehr interessanten freien Phantasie über den Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. Fr. Erhardt sang u. a. eine Sopran-Arie aus Pautus von Mendelssohn (Jerusalem, die du tödest die Propheten). Die

Stimme klang recht gut, der Gesang wirkte angenehm. Fr. Pauli, welche über eine sehr ausgiebige Altstimme disponirt, sang mit etwas zu viel ausserm Aufwand für einen Vortrag in der Kirche, auch ein häufiges Tremuliren, wodurch der Gesang etwas weithin Leidenschaftlichen bekam, welche uns hier nicht recht gefielen.

Am 1. October war in der St. Petri-Domkirche von Seiten des königl. Berliner Domchors unter Leitung des königl. Musikdirectors Hrn. v. Hertzberg ein Concert zum Besten der Victoria-National-Invaliden-Stiftung veranstaltet. Es ist selbstverständlich, dass eine, wenn auch verhältnissmässig geringe Anzahl (es mögen etwa 30 Mitwirkende gewesen sein) ausgesucht schöner Stimmen, welche eine sorgfältige Ausbildung erhalten haben, schon nicht recht gefielen. Dennoch klang eine grosse Wirkung hervorbringend. Werden aber auf solcher Basis musikalisch abgerundete Leistungen aufgebaut, wobei der Chor wie ein einziges, von ästhetischem Sinn bebildertes Organ erscheint, dann ist leicht zu denken, dass solcher Gesang einen eminenten Eindruck auf die menschliche Seele ausübt. Der Berliner Domchor verbindet nun in der That mit einem Reichtum an schönen Stimmen eine ganz vorzügliche Ausführung in musikalischer wie technischer Hinsicht. Die Wiedergabe der Musikstücke ist einfach und edel, ohne Zuthaten, die dem äussern Effect gegen können. Dabei eine tadellose Reinheit und Precision. Die Schattirung, vom Forte bis zum zartesten *Pianissimo*, wird von dem Chor in jeder Stimmlage in gleich vollendeter Weise ausgeführt. Die lautlose Stelle bis zum Verhallen des letzten Tons verläuft deutlich, das die zahlreich versammelten Zuhörer den Vorträgen mit der grössten Spannung folgten. Das Programm des Concerts brachte im ersten Theil Musik der alten Zeit von: Palestrina, Lotti, Jumeau, Pratorius und Christoph Bach. Mozart, Graf v. Redern, Hauptmann, Grell und Mendelssohn waren im zweiten Theil vertreten. Herr Musikdirector Reinthaler leitete beide Theile durch vortheilhafte Orgelvorträge ein.

Leipzig. Das erste Abonnement-Concert im Gewandhaus am 16. October begann mit Weber's Euryanthe-Ouverture und schloss mit Beethoven's C-moll-Symphonie. Die Mäße war ausgefüllt durch Concertvorträge zweier Virtuosen. Erstens der Sangerin Fr. Therese Seehofer aus Wien, von deren aussergewöhnlichem Talent wir unsere Leser schon in einer Notiz der Nummer 31 unserer Zeitung Kunde gegeben haben. Ihre diesmaligen Vorträge: Grosse Oboen-Arie und Arie der Grafen an Figaro's Hochzeit, die Sangerin fand rauschenden Beifall und jedesmal doppelten Hervorruf. Höheren Anforderungen entsprach besonders die Oboen-Arie, welche Frau Seehofer mit vielem dramatischen Schwung und ungewöhnlichem Feuer vortrug, während in dem Recitativ von Mozart die feinere Charakteristik noch fehlte. Der andere Künstler, Herr Wenzel aus Petersburg, ist als Virtuoso allgemein bekannt und geschätzt. Er spielte diesmal Mendelssohn's Concert, wo er namentlich im Adagio sich durch Wärme auszeichnete, und eine eigene Phantasie über Themas aus Gounod's Faust. Ein, mit Kunststücken aller Art vollgepfropft's Opus, das vom Publicum in richtiger Würdigung von Absicht und Wirkung nur mit massigem Beifall aufgenommen wurde. Das Orchester entledigte sich seiner Aufgaben mit jener Wärme und in jener Weise, die man im Gewandhaus gewohnt ist.

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig.

9.

Thierscher den 18^{ten} August 1816.

Ew. Wohlgeb.

gehrtes Schreiben vom 1^{sten} July mit dem Wechsel habe ich richtig erhalten und letzter ist mir auch bereits von den Herren Coma zugesandt worden.

Nehmen Sie zuerst meinen besten Dank für Ihre gütige Zusicherung, der Ausgabe meiner Werke alle Sorgfalt widmen zu wollen, und glauben Sie mir, dass ich diese Doppel- und Tripel-Verträge, weil leider von mehreren meiner in Wien verlegten Sachen, auf die ich einen besondern Werth lege, die aller ungeliebtesten und sogar in der neuesten Ausgaben gemacht worden sind. Die doppelten Vorträge Ihrer Ausgaben hingegen, die der Schönheit und Correktheit verbunden mit ihrem wahren Kunstsinne, den man (verzeihen Sie mir die Bemerkung) bey Verlegern seltener so selten findet, zu haben es auch mir zum unangenehmlichsten Wunsch hinlänglich alle meine Sachen bey Ihnen verlegt zu sehn und ich werde daher nie verfehlen Ihnen Nachricht zu geben, wenn ich wieder etwas neues geschrieben habe. Nach meinem, jetzt entworfenen Reiseplan werde ich im Frühjahr aus Italien zurückkehren und noch einen zweiten Sommer in der

Schweitz oder bey denen Freunde in Elsass verlieben. Dann gedenk ich in ländlicher Musse wieder etwas neues, zum Stich bestimmtes zu schreiben und ich werde Ihnen alsdenn die Gattung der Composition, die Sie am liebsten hatten, zu bestimmen überlassen. Nur müste es ein *genre seyn*, in welchem ich auch Geinigkeit finde, mein Bestreben dem Kenner zu thun, was ich kann. Am liebsten schrieb ich Quartetten und ich verspreche Ihnen, dass ich alsdann mit grösserer Sorgfalt über mich wachsen will, damit ich nichts hinschreibe, was nicht dem einigermaßen geübten Dilettanten ausfahrbar seyn soll.

Sind meine letzten 3 Quartet (bey Mechtel) und die beyden Quintetten (bey Stamer in Wien) noch nicht in Leipzig? Ich wünsche sehr, dass dieselben in Norddeutschland recht bekannt würden und bitte Sie ergebenst nach Ihren Kräften dazu beizutragen. Sollten Sie die Quartetten erhalten oder erhalten lassen so würden Sie mich sehr verbinden wenn Sie ein Exemplar davon in meinem Nahmen an Andreas Romberg schicken, dem ich sie dedicirt habe und der sie noch gar nicht kennt. — Sollten die Wieser Verlagor immer noch zu keinem rechtlichen und billigen Tauschhandel geneigt seyn, so wünsche ich sehr, dass ein Norddeutscher Verleger obige Sachen nachstache, wie es die Wiener ohne Bedenken mit norddeutschen Verlagsartikeln machen.

[Folgt eine Bemerkung über Schweizerische Musikzustände, die uns für die Öffentlichkeit nicht geeignet scheint. D. red.]

Im Anfang September werden wir unsere Reise nach Mailand antreten, dort etwa den 16ten eintreffen und bis zu Ende des Monats verweilen. Sollten Sie nicht mit einem Briefe erfreuen wollen, so schreiben Sie mir dorthin oder auch später nach Florenz *poste restante*. Ich frage in jeder Stadt, mehrere Male die Woche nach Briefen auf den Posten nach und so geht mir keiner verloren.

Die Exemplare meiner neuen Sachen werde ich mir nächstes Frühjahr heiber oder nach Elsass erhasen.

Leben Sie wohl. Ich bitte um Grusse an meine Leipziger Freunde. Mit vorzüglicher Hochachtung

der Ihrige
Lous Spohr.

Kurze Nachrichten.

Die am 29. Sept. geschlossenen »Loh-Concerte« in Sondershausen hatten unter der Leitung des neu anwesenden Herrn Max Braub die verflochtenen Sommer einen erfolgreichen Aufschwung zum Guten genommen. Das Repertoire enthielt die vorzüglichsten Tonwerke der klassischen und romantischen Epoche nebst einigen bekannteren und bereits da und dort zur Anerkennung gelangten Compositionen jüngerer Künstler. In Sondershausen selbst, wo man gar *coruse* Programme gewohnt war, wollten Manche das Repertoire des Herrn Braub fast zu »einseitig finden.

Das Florentiner-Quartett des Herrn Jean Becker wird in diesem Winter abermals eine Kunstreise unternehmen und sich in Carlsruhe, Mannheim, Heidelberg, Stuttgart und dann in Norddeutschland hören lassen.

Die Signale melden Der Sohn Felix Mendelssohn Bartholdy's, der junge Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy, welcher in Heidelberg leht, dort zum Professor der Geschichte ernannt und in Folge seiner Verdienste um die griechische Geschichte vom König von Griechenland durch die Verleihung des Erlösers Ordens vor Kurzem ausgezeichnet wurde, befindet sich seit einigen Wochen in Baden-Baden, um auch während der Universitätsferien von seinen angestrengten wissenschaftlichen Arbeiten zu erholen. Er ist gegenwärtig mit der Herausgabe einer zweiten Folge der nachgelassenen Werke seines berühmten Vaters beschäftigt, wovon bekanntlich vor Kurzem die Trompeler-Ouverture in C (componirt 1826 als Op. 181 erschienen, und in nächster Zeit einige weitere Werke folgen werden). Zunächst steht ein neues Heft »Lieder ohne Worte« zu erwarten, dessen Composition in die Jahre 1841—45, also in Mendelssohn's letzte Periode fällt. Sodann wird eine nachgelassene Symphonie, die sogenannte Reformations-Symphonie (D-moll), erscheinen, welche zur Feier des Reformationsfestes 1830 geschrieben und in Berlin und London damals aufgeführt wurde. Ferner haben wir die Herausgabe eines Heften Klaviers und einer Clavier-Sonata (componirt 1827) zu erwarten, sowie ein Verzeichnis der für Harmoniemusik, das Mendelssohn zur Begräbnissfeier Norbert Burgmüller's geschrieben hat (1836). Dieser schöne Marsch wurde, für Streichorchester übertragen, in den letzten Wochen in Baden-Baden mehrmals durch Capellmeister Könnemann unter lebhafter Theilnahme der Musikfreunde zur Aufführung gebracht; Professor Mendelssohn hatte zu diesem Zweck die Original-Partitur dem trefflichen Badener Vorkreuzer zu dem Verfasser gestellt, aus der der Verleger des Marsches, J. Rieter-Biedermann aus Winterthur, war bei einer Aufführung gegewart.

Brahms und Joachim assistiren in Wien am 17. November das erste ihrer gemeinschaftlichen Concerte geben, um welche wir die Wiener sehr zu heidenen Ursache haben.

Für den Musikchriftsteller Dr. Otto Lindner fand in Berlin am 6. October im Saale der Singacademie eine Gedächtnissfeier statt, wobei unter verschiedenen passenden Musikstücken auch Compositionen des Verstorbenen ausgeführt wurden.

Unter den in den Abonnement-Concerten der Königl. Capelle in Dresden aufzuführenden Novitäten werden genannt: Ouverture in C-dur von Mendelssohn, Festouvertüre von Volkmann, Symphonie in D-dur von Naumann, »Orpheus«, symphonische Dichtung von Liszt, Ouverture zum Concertdrama »Odru« von Menardus.

Das erste Gürzenichconcert in Köln findet am 22. October statt, für den 15. October war ein Concert des Herrn F. Hiller zum Bealen des Frankfurter Dombaus festgesetzt.

Bei einem Musikabend, welchen Frau Garcia Viardot in Baden-Baden veranstaltete, wurde eine von ihr componirte Operette: »Trop de femme«, welcher ein orientalisches Sujet zu Grunde liegt, von zwanzig jungen Damen aufgeführt.

In Halle besteht neben der Singacademie ein zweiter Gesangverein, dessen Dirigent Herr H. Assler ist. Derselbe brachte kürzlich wiederholt Gluck's Orpheus zur Aufführung, wobei als Solisten Frt. Martin und Frt. Schilling aus Leipzig mitwirkten.

Der Operncomponist Carlo B. Biondi, zuletzt Capellmeister in Pesth, dessen Oper »Perdita« vor einigen Jahren auch in Leipzig zur Aufführung kam, ist kürzlich gestorben.

Kürzlich erschien bei A. Buchtang in Nordhausen: Joseph Haydn, ein Lebensbild nach authentischen Quellen dargestellt von C. A. Ludwig, Cantor in Niedergelra in Thüringen (24 Seiten kl. 8).

Leipzig. Die Musikgesellschaft »Euterpe« scheint gewaltige Anstrengungen zu machen, um ihre vorjährige Höhe zu behaupten. Die Ankündigung ihrer diesjährigen Concerte bringt die Meinung, dass dieselben wieder in dem grossen Saal der Centralhalle stattfinden werden. Das Programm soll den Anforderungen der Gegenwart im vernünftigen Sinne entsprechen, und von den bekannten Meistern das Vorzüglichste bieten. Es ist somit zu hoffen, dass unsere in voriger Nummer ausgesprochenen Befürchtungen als verfrüht erscheinen werden.

Zeitungssachen.

Die »Allgemeine Kirchenzeitung« kommt in ihrer 70. Nummer vom 31. August auf unsere Artikel über rhythmischen Choral (in Nr. 18, 19, 27 und 38) zu sprechen, führt den Inhalt derselben in gedrängter Fassung an und fagt am Schluss die eigene Bemerkung hinzu: Uns lag es nur daran, auf die gehaltvollen und sehr gehaltenen Verhandlungen am angegebenen Ort hier aufmerksam zu machen. Die Entscheidung geben wir sachverständiger Urtheil anheim, »wenn gleich wir der Uebersetzung und, dass der rhythmische Choralgesang in seiner jetzt geforderten künstlerischen Gestalt die Volkskirchengesang war oder werden wird, und seine Erneuerung aus den Notenheften des 16. und 17. Jahrhunderts nur die (entschieden wohlthätige) Folge haben wird, unsern »metrischen« Gesang weniger schleppend und bewegter zu machen. Ganzlich aus dem Spiel aber muss die nichts weniger als erhaltene Thatsache bleiben, dass im 16. und 17. Jahrhundert wirklich »rhythmische« in den kirchlichen Gesängen worden sind.« (1877. A. Bd. S. 137.) In dem oben »rhythmische« gesetzt, wie die lutherischen Notenhefte. Man lasse das Confessionelle und den aus Gründen des Anschlusses an die Ursprungszeit und sonst ihrer werthen Sinn für das Alterthümliche, in einer Sache aus dem Spiel, die nach ihrer innern Schönheit und Zweckmässigkeit allein entschieden sein will, und vergesse nie, dass jene rhythmischen Satzungen aus einer Zeit stammen, wo Sängerkorps und Chor wenig Rücksicht auf die Gemeindefrage nahen, und wo Singende wie Hörende das Unschöne einer »rhythmisch« schlecht singenden Volksmasse weniger als jetzt als widrig und als tiefe Störung der Andacht selbst zu empfinden vermochten. Die Gemeindefrage wird e gewesen sein, die seiner Zeit allmählig den metrischen Gesang sich erzwingen hat. Vergessen wir nicht, dass die Rücksicht auf sie, auf ihre Bedürfnisse und ihre Leistungsfähigkeit auch hier das schliesslich Entscheidende wird haben müssen.

ANZEIGER.

[174] **Neue Musikalien**
aus dem Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

- Beehoven, L. v.,** *Marcia alla turca* aus »Die Ruinen von Athen«. Op. 413. Arrang. für das Piano forte allein von F. Brislauer — 5
— Dasselbe. Arrang. für das Piano forte zu 4 Händen von F. Brislauer — 74
David, Ferd., »Die hohe Schule des Violinpiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Piano forte bearbeitet und herausgegeben.
Nr. 43. *Vitali, Casacca*, G moll 4 5
— 44. *Locatelli, Sonate*, G moll — 35
— 45. *Geminiani, Sonate*, C moll 1 74
Grenschach, E., 6 *Bagatellen* für das Piano forte. Op. 43
Händel, G. F., *Concerte* für Orgel oder Piano forte, für das Piano forte zu 4 Händen bearb. von G. A. Thomas. Nr. 4. *Fdur 4 Thr.*. Nr. 5. *Fdur 4 Thr.*. Nr. 6. *Bdur* — 221
Haydn, Jos., *Symphonien*. Partitur. Zweiter Band. Nr. 7 bis 13. *Elegant brochirt* 3 45
Mozart, W. A., *Variationen* für das Piano forte. Neue sorgfältig revidirte Ausgabe. Nr. 4—12. *Eleg. brochirt* — 3
Taubert, Ernst Ed., *Loose Blätter*. 13 kleine Clavierstücke — 25

[173] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

OTTO BACH.

- Op. 9. **Acht Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Piano forte.
Heft I. 47½ Ngr.
Nr. 1. Der Schmied: »Ich hor' meinen Schatz von L. Uhländ. (Frau *Therese Marschner* freundlichst zugeeignet.)
— 2. An * »O was es nicht mit ihr zu scherzen« von N. Lenau. (Frau *Therese Marschner* freundlichst zugeeignet.)
— 3. An den Sturmwind: »Machtiger, der du die Wipfel dir bengst von Fr. Rückert. (Dem Hofopernsänger *Grimminger* zugeeignet.)
Heft II. 45 Ngr.
Nr. 4. Das Kind: »Die Mutter lag im Todenschrein« von Fr. Heibel. (Der Hofopernsängerin Frau. *Bettelheim* gewidmet.)
— 5. Gestillte Sehnsucht: »In goldenen Abendchein gatauchelt von Fr. Rückert. (Fr. *Seima Sonderhausen* in Weimar freundlichst zugeeignet.)
Heft III. 47½ Ngr.
Nr. 6. Kehr' ein bei mir: »Du bist die Ruh« von Fr. Rückert.
— 7. Liebesprobe: »Lass den Jüngling, der dich liebt« von Fr. Heibel.
— 8. Vor den Thüren: »Ich habe geklopft an des Reichthums Hans« von Fr. Rückert.

[176] In unserm Verlage erscheint:

Richard Hol op. 44
Symphonie in D moll
für grosses Orchester.

Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavierauszug.
A maler da m, October 1867.

Th. J. Roothaan & Co.

Hierzu eine Beilage von Conrad Glaser in Schlessingen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[177] **Nova Nr. 6.**
Sobien erschien mit Eigenthumsrecht bei
F. R. Kistner in Leipzig

- Abt, Franz**, Op. 335^b »Ich grüsse dich« — Geflecht von Abt. Treiser für eine Singstimme mit Piano forte-Begleitung — 10
Franz, Robert, Op. 13 *Sechs Gesänge* für eine Singstimme mit Begleitung des Piano forte — 85
Marchesi, Salvatore C., »Le sei Sorelle«. *Novi Canti Siciliani*. — Die sechs Schwestern. Sicilianische Volkslieder mit Piano forte-Begleitung.
Nr. 1. *La Scallira* (Die Klage) — 74
— 2. *La Desolata* (Die Unglückliche) — 74
— 3. *La Civetta* (Die Kokette) — 74
— 4. *La Semplicita* (Die Unschuldige) — 74
— 5. *La Sincera* (Die Offenherzige) — 74
— 6. *La Foietta* (Die Lustige) — 74
Taubert, Wilhelm, Op. 439. *Jungfer Liochen* auf dem Ball. Sieben Tanzstücke für das Piano forte zu 4 Händen. 1 45
— (p. 189. 10 *Kinderlieder* für eine Singstimme mit Begleitung des Piano forte (10. Heft Nr. 105—114) *compl.* 1 40
Einzel:
Nr. 1. Wenn Kindlein nicht schlafen will. — 74
— 2. Klein Bruderchen — 74
— 3. Spinnerlied — 5
— 4. Versuchung — 10
— 5. Der Wind — 5
— 6. Schne und Regen — 74
— 7. Kuckuck — 5
— 8. Christkind — 5
— 9. Drei Wochen nach Weihnachten — 5
— 10. Wiegenlied für die Puppen — 5

[178] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

- Scholz, Bernh.,** Op. 15. *Ouverture* zu Goetha's *Iphigenia auf Tauris* für grosses Orchester. Partitur $\frac{1}{2}$ Thlr. Orchesterstimmen *compl.* $\frac{1}{2}$ Thlr.
— Op. 21. **Im Freien.** Concertstück in Form einer *Ouverture* für Orchester. Partitur 4 Thlr. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfehlen ihre **Piano forte** aller Gattungen und laden zum Besuche ihres Magazins ein, welches so in ihr neues Geschäftshaus **Nürnbergers Strasse Nr. 18** verlegt haben. [179]

[180] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei DIVERTISSEMENTS

für
zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner
componirt von

W. A. MOZART.

Für Piano forte zu zwei Händen

bearbeitet
von

H. M. Schletterer.

Nr. 4 in D. Nr. 3 in F. Nr. 2 in B $\frac{1}{2}$ 4 Thr.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 23. October 1867.

Nr. 43.

II. Jahrgang.

Inhalt: Zur Theorie der Musik (Charakteristik der verminderten Dreiklänge). — Recensionen (Pädagogische Schriften). — Berichte aus Frankfurt a. M. und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen) (Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig). — Kurze Nachrichten. — Zeittungschau). — Anzeiger.

Zur Theorie der Musik.

Charakteristik der verminderten Dreiklänge.

W. R. Jeder, welcher Hauptmann's »Natur der Harmonik« nur einigermaßen mit Verständnis gelesen, wird sich von der Nothwendigkeit, die den Verfasser veranlasst hat, in seinem Werk die Töne durch Buchstaben und zwar durch grosse und kleine zu bezeichnen, vollkommen überzeugt haben.

Auch für den praktischen Unterricht entspringt hieraus ein Nutzen. Der Lehrer kann dem Schüler das Gebäude einer Tonart, sowie den innern Zusammenhang der drei Hauptdreiklänge deutlich vor Augen führen. Der Schüler wird dadurch bald begreifen lernen, dass der Dreiklang der zweiten Stufe in Dur kein Moll-, sondern ein vermindertes Dreiklang ist, weil die Quinte bei einem Molldreiklang eine ebenso gut reine sein muss, wie die Quinte eines Durdreiklangs, eine reine Quinte aber niemals durch einen grossen und kleinen Buchstaben bezeichnet werden kann.

Wir finden demzufolge in jeder Durtonart nur fünf reine Quinten; sie können nur aus Buchstaben gleicher Beschaffenheit (gross-gross, klein-klein) hervorgehen:

$$F \overset{\cdot}{a} C \overset{\cdot}{e} G \overset{\cdot}{h} D.$$

Zu den consonanten Dreiklängen zählen wir die Dur- und Molldreiklänge, und zwar deshalb, weil beide eine reine Quinte enthalten. Es giebt also in jeder Durtonart fünf consonirende und zwei dissonirende Dreiklänge. Die consonirenden Dreiklänge zerfallen in zwei Theile: drei derselben sind Hauptdreiklänge, die übrigen beiden gehören (wie die dissonirenden) zu den Nebendreiklängen.

Die Nebendreiklänge der dritten und sechsten Stufe sind zusammengesetzt aus Bestandtheilen verwandter Hauptdreiklänge: $\dots C e G h D$ und $F a C e G \dots$; der Dreiklang der zweiten Stufe unterscheidet sich also dadurch von den Dreiklängen der dritten und sechsten, dass er ebenso wie der Dreiklang der siebenten Stufe aus Bestandtheilen nicht verwandter Hauptdreiklänge — $F \overset{\cdot}{a} C (e) G h \overset{\cdot}{D}$ — zusammengesetzt ist.

Bei Dur- und Molldreiklängen wird es immer gut klingen, wenn wir deren Grundtöne in vierstimmigen Sätzen verdoppeln (vorausgesetzt, dass die Stimmführung nicht darunter leidet), während dies bei verminderten Dreiklängen nicht der Fall ist.

Der Dreiklang der siebenten Stufe in Dur ist wohl in allen Harmonielehren als verminderte angeführt, der der zweiten Stufe nicht, obgleich auch er ein solcher ist. Es lässt sich nicht leugnen, dass die verminderte Quinte $h - F$ (oder $H - f$) entschieden eine verminderte ist, als die Quinte $D - a$. Diese letztere ist ja auch bei Instrumentalmusik gleichbedeutend mit $D - A$ oder $d - a$. Wenn uns daher auf dem Pianoforte die Accordfolge $C : 1 - u$, bei a im folgenden Beispiel besser klingt als bei b :



so ist dies ein Beweis, dass nicht die kleine Differenz, die zwischen den Quinten der Dreiklänge $d - F - a$ und $D / F - a$ stattfindet, die alleinige Ursache ist, die den Dreiklang der zweiten Stufe in Dur zu einem verminderten stempelt, sondern die Zweitheil der Basis (die Unter- und Oberdominante), die ihm ebenso eigen, wie dem Dreiklang der siebenten Stufe ist.

Dieser letztgenannte Dreiklang ist zusammengesetzt aus Terz und Quint des Oberdominant-, und Grundton des Unterdominantklangs. Wir finden ihn bei vierstimmigen Sätzen grösstentheils in der Sextlage mit verdoppeltem Basson, weil er so am schönsten klingt. Der Grundton kann, da er zugleich Leiton ist, auf keinen Fall verdoppelt werden; die Verdoppelung der Quinte ist auch nicht gerade gut zu heissen, sie steht isolirt da ($F a C e G h \overset{\cdot}{D}$) und ist im Zusammenklang mit h und D dissonirend. Wir finden sie zwar in ältern Compositionen sehr häufig verdoppelt; es ist dies aber wohl grösstentheils nur aus Rücksicht für die Stimmführung geschehen, da in frühern

Zeiten mehr als heutzutage darauf gesehen worden ist, dass jede einzelne Stimme sich melodisch gestalte. Die Terz ist hier dasjenige Intervall, welches sich noch am besten dazu eignet, verdoppelt zu werden. Der Leser vergleiche im folgenden Beispiel a mit b:



Der Dreiklang der zweiten Stufe ist zusammengesetzt aus Quint des Oberdominant-, und Grundton und Terz des Unterdominantdreiklangs — $\overset{\flat}{F} \overset{\flat}{a} C e G h \overset{\flat}{D}$.

Bei dem Dreiklang der siebenten Stufe steht die Quint, bei dem Dreiklang der zweiten Stufe der Grundton isolirt da. Der Unterdominantdreiklang ist hier durch seine hauptsächlichsten Intervalle — Grundton und Terz — vertreten; daher verlangt auch bei dem Dreiklang $D/F-a$ ($C:u$) der Ton F im vierstimmigen Satz die Verdoppelung, wie wir dies auch in der Praxis bestätigt finden. Der Ton F ist aber bei diesem Dreiklang nicht nur am meisten berechtigt verdoppelt zu werden, er ist es auch, der die beste Grundlage dieses Dreiklangs abgibt.

In dem Zusammenklang von h , D und F kann sich keiner von diesen drei Tönen als Grundton eines consonirenden Dreiklangs geltend machen. Das Terzintervall $h-D$ ist zwar ein consonirendes, aber in Verbindung mit F kann der Ton h unmöglich als selbständiger Grundton hervortreten; D kann dies auch nicht, da schon das Terzintervall D/F ein dissonirendes ist. Der Ton F ist von den drei Tönen der einzige, der in der C -dur-Tonart Grundton eines consonirenden Dreiklangs werden kann, und zwar Grundton des Unterdominantdreiklangs; daher wird sich bei dem Dreiklang $D/F-a$, wo der Unterdominantdreiklang durch Grundton und Terz vertreten ist, der Ton F jederzeit als Grundton geltend machen wollen. Weil nun bei dem Dreiklang $h-D/F$ ($C:vi$) keiner dieser drei Töne als Grundton eines consonirenden Dreiklangs hervortreten kann, so klingt er deshalb in dreistimmigen Sätzen, wo wir nicht genöthigt sind, eines seiner Intervalle zu verdoppeln, am besten; ausserdem kann jedes seiner Intervalle die Grundlage dieses Dreiklangs abgeben. Z. B.:



In vierstimmigen Sätzen, wo wir gezwungen sind, bei Dreiklängen ein Intervall zu verdoppeln, ist die Sextlage des Dreiklangs der siebenten Stufe den übrigen vorzuziehen, was wir aus folgenden Beispielen wahrnehmen können:



Es ist charakteristisch für die verminderten Dreiklänge, dass die Verdoppelung ihrer Terzen auf eine eigenthümliche Weise hervortritt, wenn diese Dreiklänge nicht in der Sextlage erscheinen; so klingt das doppelte D bei b , c , d und e in vorstehenden Beispielen nicht so gut wie bei a , wo D zugleich die Grundlage von $h-D/F$ bildet.

Bei einem Vergleich zwischen den Dreiklängen der zweiten und siebenten Stufe stellt sich heraus, dass sich die ersten nicht nur dadurch von den zweiten unterscheiden, dass dort der Unterdominantdreiklang und hier der Oberdominantdreiklang durch zwei Töne vertreten ist, sondern auch dadurch, dass bei jenen der Unterdominantdreiklang durch Grundton und Terz, bei diesen der Oberdominantdreiklang durch Terz und Quinte vertreten wird. Bei den Dreiklängen der siebenten Stufe macht es, wie wir bereits mitgeteilt, die verminderte Quint dem Grundton und der Terz unmöglich, sich als Grundtöne selbständiger Dreiklänge geltend zu machen. Bei den Dreiklängen der zweiten Stufe ist aber kein Intervall vorhanden, welches das Auftreten der Quint des Unterdominantdreiklangs verhindern könnte, weshalb die Terz des Dreiklangs der zweiten Stufe in viel höherem Grad dazu berechtigt ist verdoppelt zu werden, als die Terz des Dreiklangs der siebenten Stufe. Im folgenden Beispiel wird uns daher auch das doppelte F bei a noch etwas besser klingen, als das doppelte D bei b :



Bei den Dreiklängen der zweiten Stufe beansprucht die Terz derselben aus den bereits angeführten Gründen auch schon in dreistimmigen Sätzen zunächst die Grundlage. Wir können dies am deutlichsten bei den Dreiklängen der zweiten Stufe in Moll wahrnehmen. Z. B.:



Bei Dur- und Molldreiklängen bildet der Grundton bekanntlich die beste Grundlage, und hat derselbe auch

in vierstimmigen Sätzen die ersten Ansprüche auf eine Verdoppelung zu machen. Ebenso verhält es sich bei den verminderten Dreiklängen der zweiten Stufe mit der Terz, sie bildet die beste Grundlage dieser Dreiklänge und eignet sich am meisten zur Verdoppelung. Wir können daher die Terz dieser letztgenannten Dreiklänge mit dem Grundton eines Dur- oder Molldreiklangs vergleichen; es wird sich aber die Terz dieser verminderten Dreiklänge erst dann vollständig als Grundton geltend machen können, wenn sie (die Terz) den wirklichen Grundton, d. h. den tiefsten Ton des verminderten Dreiklangs, aus seiner ursprünglichen Stellung verdrängt hat; deshalb wird uns das doppelte *D* in folgendem Beispiel bei *b*, wo der Dreiklang *H|D-f* (*a : n*) in der Sextlage erscheint, besser klingen, als bei *a*, wo dieser Dreiklang in der Grundlage angewandt ist:



Die Sextlage des Dreiklangs der zweiten Stufe ist daher gleichbedeutend mit der Grundlage eines consonirenden Dreiklangs.

Bei den verminderten Dreiklängen der siebenten Stufe eignet sich, wie wir gezeigt, jedes Intervall derselben die Grundlage dieser Dreiklänge zu bilden; hierin liegt aber auch die Ursache, dass keines dieser Intervalle grosse Ansprüche auf seine Verdoppelung zu machen hat. Sind wir aber gezwungen (wie dies in vierstimmigen Sätzen der Fall ist) ein Intervall zu verdoppeln, so kann unsere Wahl zunächst nur auf dasjenige Intervall fallen, das noch am unabhängigsten dasteht, und das ist bei den Dreiklängen der siebenten Stufe die Terz. In dem Grad nun, wie die Terz bei diesen Dreiklängen mehr berechtigt ist verdoppelt zu werden als der Grundton und die Quinte, in demselben Grad hat die Terz auch mehr Berechtigung in vierstimmigen Sätzen die Grundlage dieser Dreiklänge abzugeben.

Wir müssen jetzt noch einen nähern Vergleich zwischen den verminderten Dreiklängen der zweiten Stufe in Dur und Moll aufstellen. Beide sind, wie uns bekannt, aus gleichen Bestandtheilen des Ober- und Unterdominantdreiklangs zusammengesetzt: $\hat{F} \hat{a} C e G \hat{h} \hat{D} \mid \hat{D} \hat{f} A c E g \hat{is} \hat{H}$. Die Dreiklänge *D|F-a* und *H|D-f* unterscheiden sich aber dadurch, dass die Terz und Quinte des ersten ein grosses —, dieselben Intervalle des zweiten ein kleines Terzintervall bilden.

Bei einem Durdreiklang bildet dessen Grundton und Terz zusammen ein grosses, Terz und Quinte ein kleines Terzintervall; bei einem Molldreiklang ist es umgekehrt, hier bilden Grundton und Terz ein kleines, Terz und Quinte dagegen ein grosses Terzintervall. Ein Molldreiklang

wird uns daher ohne Quinte nicht so befriedigen, wie ein Durdreiklang ohne dieselbe. Wenn wir von dem Ton *C* aus abwärts eine grosse Terz und reine Quinte bilden, so erhalten wir die Töne *az* und *F*; ein Molldreiklang ist also ein Durdreiklang verkehrter Ordnung:



der Ton *C* ist der negative Grundton des *F* moll - Dreiklangs. (Siehe Hauptmann's Harmonik.)

Bei dem verminderten Dreiklang der zweiten Stufe in Dur, wo dessen Terz und Quinte zusammen ein grosses Terzintervall bilden, hat die Terz dieses Dreiklangs da, wo er in der Grundlage erscheint, noch etwas mehr Kraft sich als Grundton des Unterdominantdreiklangs geltend zu machen, wie die Terz des Dreiklangs der zweiten Stufe in Moll; deshalb wird uns im folgenden Beispiel die Grundlage von *D|F-a* (*C : n*) besser klingen, als die von *H|D-f* (*a : n*).



Ausserdem liegt bei dem Dreiklang *D|F-a* (*C : n*) die Möglichkeit nahe, dass er verwechselt werden kann mit *D-f-A* (*a : IV*) oder auch mit *d-F-a* (*F : vi*), denn die *C*-Durtonart ist sowohl mit der *A*-Moll-, als mit der *F*-Durtonart sehr nahe verwandt:

$$\begin{array}{c} (D) F a C e G h d \\ \underline{D} f a c E g \text{is} H \end{array} \quad \begin{array}{c} (D) F a C e G h D \\ \underline{B} d F a C e G \end{array}$$

Der Dreiklang *d-F-a* ist identisch mit *D-f-A*; diese letztgenannten Dreiklänge gehören zu den consonirenden, und haben deshalb ihre Grundtöne in vierstimmigen Sätzen Ansprüche auf ihre Verdoppelung zu machen. Da der Dreiklang *d-F-a* (*F : vi*) zu den Nebendreiklängen, der Dreiklang *D-f-A* (*a : IV*) aber zu den Hauptdreiklängen gehört, und die *A*-Molltonart ebenso nahe wie die *F*-Durtonart mit der *C*-Durtonart verwandt ist, so können wir uns den Dreiklang *D|F-a*, wenn wir ihn in der Grundlage mit verdoppeltem Grundton hören, eher als *A*-moll : *IV*, als *F*-dur : *vi* denken. Z. B.:



Die Modulation nach *A*-moll wird uns nicht so überraschen, wie die nach *F*-dur.

Wenn wir den Dreiklang *D|F-a* in der Sextlage mit verdoppeltem Grundton hören, so können wir uns diesen Dreiklang nicht so leicht als *A*-moll : *IV* denken, denn das *F* hat, wenn es die Grundlage von *H|F-a* bildet, noch immer mehr Kraft sich als Grundton geltend zu machen,

als das doppelte *D*. Wir vernehmen daher im folgenden Beispiel den Dreiklang $D|F-a$ beide Male als *C*-dur: *u*, nur wird er uns bei *b* besser klingen als bei *a*:

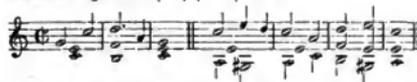


Die Quartsextlage des Dreiklangs $D|F-a$ ist denselben Bedingungen unterworfen, die bei Quartsextlagen consonirender Dreiklänge stattfinden, da die Differenz, die zwischen *D-a* und *d-a* stattfindet, zu gering, und z. B. auf dem Pianoforte gar nicht vorhanden ist. Die Quarte *a-D* klingt hier ebenso rein wie die Quarte *A-D* oder *a-d*; es wird sich deshalb auch die Quartsextlage $a-D-F$ (*C*: *u*) leicht umwandeln in $A-D-f$ (*a*: *IV*) oder in $a-d-F$ (*F*: *vi*). — Wir können aber auch wahrnehmen, dass sich die Moll-dreiklänge sekundärer Ordnung (die Nebendreiklänge der dritten und sechsten Stufe in Dur), wenn sie in der Quartsextlage und namentlich auf gutem Takttheil erscheinen, sehr leicht umwandeln in Dreiklänge primärer Ordnung (in Hauptdreiklänge).

Die Quinte des Dreiklangs $H|D-f$ (*a*: *n*), die unter allen Verhältnissen als verminderte erscheint, kann als solche auch die Grundlage von $H|D-f$ bilden. Die Quartsextlage dieses Dreiklangs — $f-H-D$ — können wir, wenn wir die Sextlage $D-f-H$ gleichstellen der primären eines Dur- oder Moll-dreiklangs, mit der Sextlage dieser letztgenannten Dreiklänge vergleichen.

Die gleichnamigen Töne der verminderten Dreiklänge *C*-dur: *vi* und *A*-moll: *ii* können uns leicht veranlassen, einen Vergleich, der nicht ganz uninteressant ist, zwischen beiden anzustellen.

Zunächst ist im dreistimmigen Satz wahrzunehmen, dass die Grundlage von $a-D|F$ (*C*: *vi*) besser klingt als dieselbe Lage von $H|D-f$ (*a*: *n*). Z. B.:



Den Grund dieser verschiedenen Klangwirkungen glauben wir in dem Vorstehenden nachgewiesen zu haben.

Wir können ferner die Beobachtung machen, dass sich der Dreiklang $a-D|F$ leichter umwandelt in $H|D-f$ als dies umgekehrt der Fall ist; denn es wird uns in folgendem Beispiel der Uebergang nach *A*-moll bei *a* nicht so befremden, wie der bei *b* nach *C*-dur:



Bei dem Dreiklang $a-D|F$ bilden $a-F$ und $D-F$ dissonante Verhältnisse; bei $H|D-f$ finden solche zwischen

$H-D$ und $H-f$ statt. Am unzweideutigsten vernehmen wir aber bei diesen Dreikängen die Dissonanzen $a-F$ und $H-f$. Der untere Ton des consonirenden Terzintervalls $a-D$ kann sich aber in Verbindung mit *F* nicht als Grundton eines consonirenden Dreiklangs geltend machen, wie dies mit dem Ton *D* bei dem Dreiklang $H|D-f$ der Fall ist. Wenn wir daher die Dreiklänge $a-D|F$ und $H|D-f$ in der Sextlage mit verdoppeltem Bass-ton anwenden, so wird sich $a-D$ leichter in $H|D$ als $D-f$ in $D|F$ umwandeln.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Pädagogische Schriften.

Wilhelm Tappert (Lehrer an der neuen Akademie der Tonkunst in Berlin), Musik und musikalische Erziehung. Berlin, J. Guttentag. 1867. 72 Seiten.

C. P. Referent hat dieses Schriftchen mit desto grösserem Interesse zur Hand genommen, als er selbst die darin behandelte pädagogische Frage mehrfach (namentlich in den das Clavierspiel, den Gesang, die Musik überhaupt betreffenden Artikeln der Schmid'schen Encyclopaedie des gesammten Erziehungs- und Unterrichtswesens) erörtert hat. Der Verfasser weist sich in vorliegender Arbeit als einen ebenso kenntnisreichen als denkenden Musiker aus, und aus seiner Sprache und Darstellungsweise ist zu schliessen, dass er ein lebhafter, anregender Lehrer sein wird. Erschlüpft er die Freiheit unsers Erachtens das Thema nicht, andererseits auch manches herangezogen, was nicht zur Sache gehört; manchmal weiss man auch nicht recht, wo es hinaus will, und schliesslich bekommt man den Eindruck, dass er trotz vielem sehr Richtigen und Treffenden, womit er die dormaligen Zustände kritisiert, doch ein allzu grosser Verehrer des Modernen im Richard Wagner'schen Sinn ist, wenn auch dazwischen andere und richtigere Anschauungen sich geltend machen. Der Mann hat Geist, aber uns scheint, eine gründlichere Durchbildung und Sichtung der eigenen Gedanken wäre noch wünschenswerth.

Die ersten Blätter enthalten eine Philippika gegen diejenigen, die nur das Alte, das Hergebrachte, das Bestehende in der Musik gelten lassen, dagegen jede Neuerung als Verfall der Kunst, als Entweihung, als Gotteslästerung verschreiben. So, wie es dormalen z. B. Wagner ergehe, sei es Haydn, Mozart, Beethoven ebenfalls ergangen. Abgesehen davon, dass uns dieser Gegenstand nicht zur Hauptfrage zu gehören scheint, da der Verfasser doch schwerlich haben will, dass die musikalische Erziehung immer nach dem Neuesten greifen soll, müssen wir solchen Auslassungen stets entgegenhalten, dass, wenn wir z. B. an Wagner's Musik, an Liszt's symphonischen Dichtungen wenig Geschmack finden, der Grund nicht der ist, dass diese Männer Neuerer sind, dass sie seither in Geltung gewesene Regeln überschreiten; sondern dass wir unter allem Lärm und unter aller Anstrengung im Suchen nach Neuem doch eine grosse Armut an wirklicher Musik, an wirklich schöpferischer Kraft und an reinem Schönheitssinn entdecken. Wer diesen Maassstab anlegte, der hat auch an Haydn und Mozart schon bei ihrem Auftreten volle Freude gehabt, der hat in Beethoven augenblicklich den Riesengeist erkannt und verehrt, wie wir, wenn unter den Zukunftsmusikern ein Geist solchen Calibers sich kund gäbe, mit Wonne ihm lauschen würden. Hat also unser Verfasser hierin den richtigen Anknüpfungspunkt, um den sich die Frage über den Werth des Alten und des Neuen dreht, offenbar nicht getroffen, so ist es auch eine schiefe

Behauptung, wenn er z. B. Seite 11 sagt: »Die Vorliebe für die fossile Musik, angetrieben durch etliche archaische Musikschriststeller, ist gegenwärtig Mode; es giebt Leute, die verkärt eine Clavierfuge von Seb. Bach hören und indignirt sich abwenden, wenn ein Lied von Rubinstein gesungen werden soll, — mit dem sei nicht zu rechten.« Also Bach ist für uns fossile Musik? Wem der Leipziger Cantor für einen zu Schiefer gewordenen Saurer gilt, — mit dem ist auch nicht zu rechten. Uns dünkt, es sei doch noch einiges Leben in seiner Musik, ein musikalischer Herzschlag, ein musikalischer Odem, eine Lebenskraft in den Gliedern, wie dies alles einem fossilen Unthier nicht mehr zu eigen zu sein pflegt, — wie es sich aber auch in manchem lebendigen Leibe eines zu Ehren gelangten Componisten nicht immer findet. Wir wollen Rubinstein nicht zu nahe treten; auch würden wir, wenn ein Lied von ihm gesungen werden soll, uns nicht abwenden, sondern es erst hören; aber dass wir, nachdem wir Bach gehört, uns von manchem Tage-product abwenden würden, nicht weil es neu, sondern weil es schlecht ist und zu allen Zeiten schlecht wäre, das können wir dem Herrn Verfasser nicht verhehlen. S. 12 ruft er uns den »goldnen Spruch« in's Gedächtnis: »Prüfet alles, und das Beste behaltet« — woblan, auf diese Parole schlagen wir ein, produciren unsere Zeitgenossen ein »Bestes«, wie die alten Meister denn doch einiges »Beste« producirt haben, das werden wir mit demselben Danke behalten, wie wir einen Don Juan und Fidelio behalten haben und behalten werden.

Einverstanden sind wir dagegen mit dem Verfasser, wenn er S. 14 und 15 verlangt, dass die musikalische Erziehung nicht nur auf's Können, sondern auch auf's Wissen hinabzuarbeite. S. 15 sagt er: »Niemand sollte sich vom Generalbass, von Harmonie- und Formellehre dispensiren lassen, selbst wenn er nur den Weg des Virtuosen zu wandeln beabsichtigt.« Nur den Weg des Virtuosen! Ist denn das etwa das Minimum musikalischer Erziehung? Wir haben nicht einmal diesen Weg zu wandeln beabsichtigt und uns dennoch von jenen Studien nicht dispensirt; der Verfasser hätte — was auch mit dem vorhergehenden Satz ganz gut gestimmt hätte: »Wissen vertieft den Genuss und darum erhöht es ihn ohne Weiteres sagen dürfen: selbst der Dilettant, sobald es ihm in der Musik wirklich um Bildung zu thun ist, muss sich irgendetwie die Elemente jener Kenntnisse aneignen.

Nachdem sofort die Fähigkeiten, die von einem Musikschüler zu fordern seien, besprochen sind (wobei mancher gute und wahre Gedanke zu Tage kommt, während uns aber zugleich scheint, der Verfasser habe zu wenig klar geschieden, was die musikalische Erziehung des Dilettanten, also gleichsam des werdenden Publicums, von der des Künstlers unterscheidet): gerät er S. 21 auf die Cardinalfrage, was denn eigentlich Musik sei. Er führt aus älterer Zeit verschiedene Definitionen an, an deren Schluss er uns mit der vorläufigen Erklärung überrascht, dass Hanslick mit seiner Opposition gegen die Definition der Musik als Ausdrucksmittel von Empfindungen und Gefühlen ganz Recht habe. Das ist nun Wasser auf unsere Mühle; aber alsbald lenkt er zwar nicht rückwärts um, aber doch seitwärts ab. Seine grossgedruckte, positive Erklärung lautet: »Musik ist die Kunst, mittelst rhythmisch geordneter Tonverbindungen — auch durch öfteneren Rhythmus allein — und unter Anwendung ästhetischer und technischer Gesetze, welche grösstentheils auf dem Weg der Erfahrung entstanden und durch Uebereinkunft festgestellt sind, daher einen Anspruch auf ewige Gültigkeit nicht haben können, Analogien für Stimmungs-, Gefühls- und Gedankencrossesse zu bilden.« Wir wollen uns bei dem langen Zwischensatz und seinen immerhin disputablen Voraussetzungen nicht aufhalten, sondern bloss bemerken, dass wenigstens das wirklich und wahrhaft Schöne in der That ewige Gültigkeit hat und haben

muss. Der Hauptpunkt liegt für uns in den Schlussworten. Dass die Musik Analogien zu allen möglichen inneren und äusseren Vorgängen und Zuständen darbieten kann, das sagen auch wir, darauf beruht die Möglichkeit, ein Lied ausdrucksvoll zu componiren, eine Pastoralisymphonie, eine dramatische Musik zu schreiben; wir sind der Gelehrsamkeit des Verfassers auch zum Danke verpflichtet, dass er uns dieses glückliche Wort »Analogie« schon bei dem alten Johann Kubnau aus dem Jahr 1700 nachweist, und dass er von S. 14 an uns in einer zum Theil höchst ergötzlichen Ausstellung die Menge von Dingen vorzeigt, zu deren Ausdruck, also: als deren Analogie jede musikalische Hauptfigur gebraucht werden kann und gebraucht worden ist. Aber wie wir seine weitere Beantwortung der Frage: was Genie sei? »Genie ist Wahrheit, einfach für falsch erklären müssen, da sich's in der Musik erst dann, wenn Analogien beabsichtigt werden, um möglichstes Zusammenreffen des musikalischen Bildes mit dem, dadurch abzubildenden Gegenstand handelt, in erster Linie aber alle Kunst es vielmehr mit der Schönheit zu thun hat und Genie nicht's anderes ist, als schöpferische Urkraft: — so steckt in obiger Definition, wie in der weitem Ausführung des Verfassers der grosse Fehler, der gerade für die musikalische Erziehung die schlimmsten Folgen nach sich ziehen muss, dass er jene Fähigkeit der Musik, Analogien zu Gemüthszuständen u. s. w. zu liefern, verwechselt mit dem Wesen und der Aufgabe der Musik. Dadurch wird ihre Selbstständigkeit als Kunst zerstört; dadurch werden unsere besten Instrumentalwerke entweder für werthlos erklärt, weil sich solche Analogien in ihnen nicht nachweisen lassen, oder werden sie den hirnerverbrannten Interpretationen preisgegeben, die — wie sie bekanntlich zumeist an Beethoven practicirt werden — merkwürdiger Weise vom Verfasser selbst S. 15 nach Gebühr persiflirt worden sind. Sehr dankenswerth ist es immerhin, dass uns der Verfasser in zwei Zugaben von S. 53 zu praktisch zeigt, wie er seinen Grundsatz auf die musikalische Erziehung anwendet. Es ist eine Kindergeschichte »vom kleinen Fritz« und ein Märchen »Waldfahrt« oder »der kleine Fritz besucht den Herrn Ruprecht«, die er mit Analogie-Musik oder in Tonbildern illustriert, und wenn wir uns die ganze Sache als Spass denken, mit dem man ein musikaliches Kind von etwa 4—8 Jahren ergötzlich unterhalten will, so sind die zwei Stücke ganz alterliebt. In Nr. 2 z. B., da Fritz schlafen soll, spielt das Clavier (ohne Text) nur mit einer Hand zweistimmig die Melodie: »Schlaf, Kindlein, schlaf, der Vater lüet d' Schafs. Im Traum sieht er unter anderm ein Eichhörnchen, das »vom Boden aufspringt und wie der Wind bis zum Gipfel lüuzelt, folgendermassen:



»Flinke Eichchsen schlüpften über den Boden, kletterten am Gestein hinauf und verschwanden zwischen den Spalten:



»Die beiden griesgrämigen Thürsteher versuchten zu nicken:



Gewiss macht solche Märchenzerzählung mit musikalischer Interpretation-Version den Kindern grosses Gaudium; auch Referent hat als kleiner Junge seinen Vater unzähligmal geplagt, ihm die Schilch- und Neerwinden zu spielen mit Kanonenschüssen, Sturmglöck, Seufzen der Verwundeten und Siegesfanfaren: —

aber das soll dann das Geheimniß musikalischer Erziehung sein? Nimmermehr. Das sind Scherze, die zwischen den Fingerringen, zwischen Sonaten und Variationen dem Kind zur Lust mögen getrieben werden; aber wer dem Kind sagt: so must du die nun bei jedem Musikstück, bei jedem Takt, bei jeder Figur irgend etwas vorstellen, ein Eichhörthörn, eine Eidechse, einen griesgrümmigen Thürheier; der macht aus seinem Zögling keinen lichten Musikler, sondern einen Phantasten, einen permanenten musikalischen Kindskopf.

Berichte.

Frankfurt a. M. Verschiedene Ereignisse sind es gewesen, welche unsere Musiksaal in diesem Jahr früher beginnen ließen, als sonst. Zunächst der Brand des Domes. Dasa hier auch die Kunst etwas thun müsse, war klar, und der *Carillon-Veren* lieh es sich nicht nehmen, der Erste zu sein, der ein Concert zum Besten des hiesigen Dombauvereins veranstaltete, und zwar in der St. Katharinenkirche. Das Programm konnte, da man nicht wußte, welche die Begeisterung sich erheben könnte, da man nicht enthielt, welche langes Studiren aberschick: treffliche Musik aber hot es: 1) *Verleih uns Frieden*, von Mendelssohn, 2) *Phantasie und Fuge in C-moll* von Bach für Orgel, vorgelesen von Herrn Oppel, 3) *Ave verum corpus* von Mozart, 4) *Des Staubes eitle Sorgen*, Motette von Haydn, 5) *Requiem* von Cherubini. Die Ausführung war im Ganzen sehr gut. Leider entsprach der Besuch nicht vollständig den Hoffnungen. Der hiesige Gesangslehrer Herr Mulder verstand es besser, ein Concert zu arrangiren, welches ein großes Publikum anzog. Die Jagdouverture, die Sungeni *Luca*, Declaration, etc. vertheilten ihre Wirkung nicht. Um des Zwecks und Erfolgs willen durfte die Kritik ein Auge zu.

Da daher tagende Naturforscherversammlung gab es einem dritten Concert wahl. Die *Sonata symphonisch* ist veranstaltet ein solches. Die erste Abtheilung bildete Beethoven's Symphonie in C-moll, welche hier wohl nicht zuvör mit mehr Schwung und Begeisterung ausgeführt worden ist. Die zweite Abtheilung wurde durch Haydn's Jahreszeiten (Sommer und Herbst), unter Mitwirkung des Carillonvereins, ausgeführt.

Etwas eingehender Besprechung erfordern die *Symphonische Concerte*, deren Hr. B. Bils mit seiner Capelle hier fünf geh, für uns in der That etwas Neues, wie dieselben hier zuerst aufgeführt wurden, hatte etwas zu alk Ulmann'sches, als das sie nicht hätte Mißtrauen erregen sollen; das erste Concert war deshalb sehr schlecht besucht; doch wuchs die Theilnahme mit jedem Tag. Es läßt sich nicht leugnen, dass wir ein trefflicheres Zusammenspiel, ein exacteres *Crescendo* und *Diminuendo*, ein richtigeres Abwägen im Hervortreten und Unterordnen der Instrumente hier noch nicht gehört haben. Dabei haben die Programme in ihren ersten Theilen Treffliches. Symphonien von Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann (D-moll), Abert (Columbus); Overtüren von Cherubini, Weber, Beethoven; Streichquartettsätze von Haydn, Beethoven etc., von sämtlichen Streichern des Orchesters ausgeführt. Bezüglich dieser letzteren Sätze dankt mich, man sollte, weil man diese Art der Ausführung überhaupt gelassen lassen, auch noch einen Schritt weiter gehen und in einem Aethen die Leorne und einen hübschen Tag spielt (und was für einen!), so hort, meine ich, der herrliche Kunststandpunkt an. Und derjenige Theil des Publicums, der jene Tänze, Operphantasien ohne Phantasie, und Aehnliches wie rasend applaudirt und da capo verlangte, dürfte in Kunstangelegenheiten wohl incompetent sein.

Leipzig. Das zweite Abonnement-Concert brachte nicht weniger als drei Novitäten: ein Clavierconcert in D-moll (Nr. 4), componirt und vorgelesen von Anton Rubinstein, eine Ouver-

ture *a/a memoriam* von Arthur Sullivan (unter Direction des Componisten) und ein *Ave Maria* für Sopranolo mit Orchester von Carl Reinecke. Rubinstein's Compositionenweise ist bekannt und auch das neue Concert hall sich in derselben; es fehlt darin nicht an schönen, poetischen Motiven und Klängen, welche wirksam steigerrung, brillanten Effecten u. s. w., aber auch nicht an wunden Partien, deren Nothwendigkeit man nicht recht einsehen, so z. B. im ersten Satz (der sonst ein ganz edles, ruhiges Gepräge hat) die *stragendo*-Stelle, wo Modulationen, Instrumentation, und ein Rasen auf den Tasten zusammenwirken, um ein sichtlich überfreudliches Chaos herzustellen. Der langsame Satz schien uns nicht uninteressant, sehr das Finale, obwohl von nicht ganz edler Erfindung, mit der wenigstens die Consequenz der thematischen Behandlung. Das Concert und die Spieler fanden ziemlich heftigen Beifall. Weniger wollte Sullivan's Overture anersprechen. Sullivan ist Zögling des Leipziger Conservatoriums gewesen und hat sich seitdem die besondere Gunst seiner Landsleute, der Engländer, zu erziehen gewusst. Seine Overture mit dem sonderbaren Titel hat für uns Deutsche allzu wenig Originalität aufzuweisen, dagegen wieder der Componist die Tonfarben sehr glücklich in schönen Klängen zu verbinden, auch sind Bau, Harmonik u. s. w. durchweg rein und in edlem Stil gehalten; in dieser Beziehung hätte die Overture mehr Beifall verdient als ihr so Theil wurde. Reinecke's *Ave Maria*, von Fr. Seehöfer gesungen, stellte sich als ein Stück dar, dem es nicht an sinnigen Zügen und geistlicher Behandlung mangelt. Die Stimmung der Orchesters ist reich contrapunktisch, mit der fast etwas überladen; die Solostimmen zum herrlichen Erfolg seine staunenswerthe Fertigkeit, sein sehr abgestufter Vortrag, sind längst bekannte Eigenschaften. Was ihm am Anfang der Bach'schen Fuge passirte, wozu wir Angesichts der Geistesgegenwart, mit der er sich zu helfen wußte, ganz nachsehen. Aus den Handf'schen Variationen wurde unter Rubinstein's Händen ein farbenschilderndes Effectstück, Mozart's Gigue, sehr rasch gespielt, kling ebenfalls überraschend, und in demselben Jahr von Rubinstein's Gespielten türkischen Marsch, den er diesmal zu wiederholten sich veranlassen sah, kam wieder der ganze Reichtum seiner Anschlag-Nüancen zum Vorschein. — Fr. Seehöfer schien diesmal nicht ganz Herrn über ihre Mittel, die Höhe klavier es bedeckt, die Ansprache des Tons und die Aussprache des Textes mühsamer als sonst. Wahrscheinlich fühlte sie sich dadurch behindert und vermochte nicht so glänzend durchzuschlagen wie im ersten Concert; auch ihr Wahl nicht ganz glücklich: die Arie der Elisabeth aus *Tannhäuser* — und bleibt keine rechte Arie für ein Concert, sie macht keinen vollkommenen musikalischen Eindruck, schon weil sie zu kurz ist und fast wie eine Einleitung erscheint zu etwas, was erst noch kommen soll (was das hässliche und störende Violoncello-gescheisse am Anfang sagen will, ist uns noch nicht klar geworden); Reinecke's *Ave Maria* ist seiner Natur nach kein hinreißendes Effectstück. Dagegen sah Schubert's *Waldstück* der Sungeni vielfach Gelegenheit, ihre besten Stellen hervorzukehren, während in dem Mendelssohn'schen *Durch den Wald* der rechte Eufusiasmus nicht zum Durchbruch kam. Alles in Allem: Fräulein Seehöfer ist eine sehr junge Sungeni, aus der hoffentlich noch eine der ersten Blüten der Gesangskunst hervorblühen wird. — Das Orchester brachte zu Anfang des Concert's Schumann's D-moll-Symphonie zur Ausführung, was als das Werk am demselben Ort schon reiner und präciser spielen gehört zu haben.

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig.

10.

Neapel den 25^{ten} März 1817.

Geliebter Freund,
Ihren lieben Brief vom 16^{ten} Januar habe ich erst gestern von Rom nachgeschickt erhalten. Ich danke Ihnen herzlich für die in ihm enthaltene Nachrichten und bitte Sie mich denn auch und was mit ähnlichen zu erfreuen. Auch ersuche ich Sie, Herr Hofrath Rochitz meinen besten Dank zu sagen, dass er denen, meine Reise betreffenden Nachrichten einen Platz in der M. Zeitung hat gönnen wollen und dass ich ihm am ehesten die M. Zeitung für die beyliegenden, neuen

hilfe. Sollen er finden, dass sie für die Leser d. M. Z. einiges Interesse haben könnten, so würde ich von der Rückseite und später aus Frankreich und England ähnliche nachschicken lassen.

In Hinsicht Ihres Auftrags, Ihnen die beste Saitenfabrik ausfindig zu machen, kann ich Ihnen nocheinmal, da ich die Saiten durch ganz Italien probirt habe, die genaueste Auskunft geben. Die besten sind ohne Zweifel die besten und selbst den Römischen vorzuziehen. In den Monaten Juni, Juli und August nämlich, in welchen die besten fabricirt werden, hat man in Rom keine frischen Giedarme mehr, weil man dort um Ostern schon aufhört, Lämmer zu schlachten, während hier den ganzen Sommer über Lammfleisch gegessen wird; dort ist man daher geothigt in den Monaten, die der Saitenfabrikation am günstigsten sind, aufzuwachen und zu jungen Thieren genommenen Stämmen zu verweilen, während man hier immer das frischeste und beste Material hat. Demohingewacht werden auch hier in allen Fabriken neben den guten Saiten auch schlechte gemischt und wollten Sie sich direct an einen der Fabrikanen wenden, die sämtlich, wie man sich versichert, Menschen ohne Tren und Glauben sind, so würden Sie sicher, wenigstens heym dem Transport schlechte Waare bekommen. Ich schicke Ihnen daher vor, sich mit Ihren Bestellungen stets an einen meiner hiesigen Freunde zu wenden, der als ein vorzüglicher Violinist die nothige Sachkenntnis hat und gern die Mühe übernehmen will, bey mehreren Fabrikanen die Saiten, Bund für Bund auszuwählen, sorgfältig einzupacken und Ihnen zu überschieken. Es ist diess der *Procuratore del Re, Sig. Genaro Aioro* und wohnt in der *Strada S. Luoro* Nr. 85 *paris*. Da er nur wenig französisch versteht, müssen Sie ihm Italiänisch schreiben. Durch ihn erhielt schon viele Jahre lang Kreuzer in Paris seine Saiten. Die Preise sind hier bey alten Fabrikanten diessellen. Ich lege Ihnen den Preiszettel von einem derselben bey, auf welchem das hiesige Geld zugleich nach Franz. Franks berechnet ist. Wollten Sie noch diesen Sommer eine Bestellung machen, so müssten Sie damit eilen, denn Hr. Aioro in den guten Monaten die Auswaahl treffen kann. — In Hinsicht Ihres zweiten Auftrags kann ich Ihnen aber nichts befriedigendes melden. Man verhält hier zwar an einigen Orten gestochene Musik; der ganze Handel ist aber höchst unbedeutend und ich mögte Ihnen nicht rathehen sich mit einem dieser Musikhändler in Geschäfte einzulassen.

Da Sie mir von der Aufführung meiner Oper in Prag nichts schreiben, so schliesse ich daraus, dass Sie bis zum Abgang Ihres Briefs noch kein Bericht darüber in die M. Z. Zeitung erschienen war. Aus dem Briefe von C. M. v. Weber's Meisler habe ich gesehn, dass sie Ende September einigemal mit grossem Beyfall gegeben war. Sollte ein Bericht darüber erscheinen, so litte ich Sie nochmals in Ihrem nächsten Brief beizulegen. Da ich mich auf der Rückseite nirgends lange aufhalten werde, so ersuche ich Sie, diessen sogleich nach Bern unter der Adresse des Professor Henke zu schicken.

In dem Briefe von Herrn Ries, den Sie mir zugeschiekt haben, wird mir der Vorschlag gemacht, mich bey dem grossen Winterconcert in London unter Direction der Herren Viotti, Cramer, Clementi etc. engagiren zu lassen. Für diesen Winter kommt der Antrag nun freilich zu spät, für den nächsten werden ich aber vielleicht Gebrauch davon machen. — Ihr Wunsch, nach meiner Zurückkunft wieder etwas neues von mir zu haben, ist mir sehr schmeichelhaft und ich werde sicher nächsten Sommer wieder Musse finden etwas zu schreiben. Haben Sie die Güte mir in Ihrem nächsten Briefe zu melden, welche Geltung von Kompositionen Sie am liebsten haben mochten.

Unter herzlichem Grüssen an meine Leipziger Freunde

ganz der Ihrige
Loris Spöhr.

Kurze Nachrichten.

Beethoven's sämtliche Sonaten für Clavier allein sind soeben bey Breitkopf und Härtel in einer neuen, ganz correcten Ausgabe in zwei rothzackonirten Octavbänden und zu dem sehr billigen Preis von 1½ Thalern erschienen.

Bei Peters in Leipzig ist soeben ein thematischer Catalog von S. Bach's Werken erschienen.

Im Schooss der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien müssen wieder sönderbare Dinge vorgegangen sein. Sieben Mitglieder, darunter sehr angesehene Namen, sind ausgetreten mit dem Bemerken, eine Wiederwahl nicht annehmen zu wollen.

Man schreibt uns aus Hamburg. Der Berliner Douchor gab unter Leitung des Herrn v. Herzberg hier zwei Concerte, am 3. October in der grossen Michaelskirche und am 4. in Saphel'schen Concertsaal. Die Theatralische des Publicums war ausserordentlich. Von Seb. Bach wurde uns nur ein Choral vorgeführt, ebenso wenig von Palestrina, welcher mit dem *Agnes Dei* aus der berabten

Marcello-Messe abgefertigt wurde. Ausser zwei Crucifixen von Lotti, *Ave verum* (leider ohne Beilegung von Mozart, ich lasse dich nicht von Chr. Bach, Choral) für Mänerstimmen eingerichtet von Prälatorien bekamen wir Werke von M. Bach, Graun, Jomelli, Hauptmann, Grell, Meudelssohn und schliesslich ein weichlich modernes Stück des Grafen von Redern zu hören. — Das erste philharmonische Concert am 14. October unter Leitung unseres neuen Directors Herrn v. Bernuth. Das Orchester brachte uns in schwungvoller Weise Mozart's Zauberflöte-Ouverture und Schumann's Dnioll-Symphonie. Joachim dirigirte durch den unvergleichlichen Vortrag des Concerts von Beethoven und der Bach'schen Chaconne, beide oft von diesem Künstler hier gehörte Werke. Stockhausen sang in sechs velleudert Vortragweise eine Arie aus Gluck's Iphigenie auf Tauris und zwei Lieder von Schlegel, Krieger, Kross und Greise-Gesang, jedoch nicht am Clavier, sondern mit Instrumentierung von Brahms. — Am 5. Oct. wurde unser Tonkünstler-Verein, mit Herrn Graedner an der Spitze, eröffnet. Es sind bis jetzt schon viele hiesige Künstler, wie die Herren v. Bernuth, Stockhausen und andere nicht, beigetreten. — Am 10. Oct. wird in einem Concert, wo Joachim das Mendelssohn'sche Violinconcert spielen will, Grädner's Fiesko-Instrumente unter persönlicher Leitung des Componisten zur Aufführung gelangen. — Das Repertoire des Theaters ist ne so mangelhaft gewesen als jetzt, man giebt Schöne Helena und Pariser Leben, unterbrochen von Afrikaner; manchmal kommt auch Wela's Freischütz als Luckenbüsser vor.

Aus Wien wird uns folgendes Curiosum gemeldet: Die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt ein Notenheft unter dem Titel: *Aligiano digitorum uno. id est Præambula duo Organosomalia variorum instrumentorum Symphonice, facili methodo, compoisa a R. P. Placido Metca O. S. Benedicto in Exempto Monasterio Rothens: ad S. S. Marimum et Anionum propi Onanus profess. (Ecc. Vitis Aldi. Henning. Norimbergae).* In diesem Heft wird man unter anderem durch eine Frage überbracht, welche, bis auf sehr geringe Modificationen, völlig mit der berühmten sogenannten »kalzenge« des Dom. Scarlatti übereinstimmt. Hier scheint also eine Verdrängung vorzuliegen. Die Frage war nun, ob der Diebstahl auf Rechnung des berühmten Scarlatti oder des unermühten Benediktinermönchs gesetzt werden müsse? Da aber Letzterer (laut Fetis) so ziemlich ein Zeitgenosse des Erstern war, so kann die Frage auf dieses Datum hin nicht entschieden werden; doch bleibt der Verdacht immerhin schon darum dringender auf dem Letztern haften, weil diese Frage sehr auffallend unter den übrigen Hauptstücken dieses Hefts, welchen man nur einen sehr massigen Werth zuschreiben kann, hervorstricht. Denn sollte es sich anders verhalten, so müsste künftighin der Pater Metca in sein gebührendes Autrecht eingesetzt werden.

Das Befinden von Robert Franz in Halle hat sich im Laufe des Sommers leider nicht gebessert. In Folge davon haben die Vorstände der Singacademie und der Almoneten-Concerte dasselbe die Leitung dieser Institute für den folgenden Winter Herrn S. B. Gage in Leipzig angeboten und hat derselbe den Antrag angenommen.

Den Bewohnern von Coburg ist kürzlich der Genuss zu Theil geworden ein Oratorium zu hören, und zwar Haydn's Schöpfung, ausser dem Tod Jesu von Graun, dem »Paulus« und einigen Werken von C. Löwe und Speth ist in Coburg unseres Wissens noch kein Werk der Art gehört worden. Nur immer frisch zu und weiter fortgeschritten zu den eigentlichen Oratorien-Meistern Handel und Bach! Denn trotz der Coburger Zeitung vom 15. Oct. sind doch diese die Hauptmeister des Oratoriums, eben weil ihr Schwerpunkt in den Gesang und nicht wie der Haydn's in die Instrumentalmusik fällt. Ist denn übrigens Coburg katholisch geworden, dass man dort öffentlich zu behaupten wagt, nur ein »katholisch-gläubiger Componist« habe ein Oratorium von der Bedeutung der Schöpfung schreiben können?

Nun erschienen sind vor kurzem aus dem Nachlass Fr. Schubert's Dreizehn Variationen für Clavier über ein Thema von Antonio Hüttenbrenner (Wien, Spina). Unter der Presse befindet sich der dritte Band von Ambros' Geschichte der Musik, enthaltend die Periode der zweiten niederländischen Schule bis zum Emporkommen des weltlichen Gesanges um das Jahr 1600.

Zeitungschas.

Eine Probe-Nummer. »Deutsche Blätter, literar-politische Feuilleton-Beilage« zur Gartenlaube enthält unter dem Titel »Ein Stück aus der Thüringer Musikwoche« einen Artikel von E. Bernsdorf, in welchem List's »Heilige Elisabeth« unanmerktig verurtheilt wird.

ANZEIGER.

Werthvolle Musikwerke

in neuen, eleganten und billigen Ausgaben.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

I.

In eleganten Sarsenbänden mit Goldpressung.

Liederkreis. 100 vorzügliche Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte, von **Bach, Bänke, Brahms, Bruck, Dörner, Eckert, Franz, Hauptmann, Hauser, Haydn, Heinschel, Josephson, Klein, Kreutzer, Lammert, Lang, Lenz, Löw, Marschner, Meissner, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Preussler, Neukomm, Neusel, Prückler, Reichardt, Reinecke, Reisinger, Riets, Rossmahn, Sebber, Schumann, Seidel, Stern, Ströben, Tausert, Thalberg.** Preis 5 Thlr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte (45 Lieder, ursprünglich in 8 Heften, Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99). Preis 5 Thlr.

Dieselben für eine tiefere Stimme. Pr. 5 Thlr.

Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon. **Erster Band** No. 1—50. Preis 3 Thlr. Dieser Band enthält Werke von: **J. S. Bach, Joh. Chr. Bach, Chopin, Clementi, Czerny, Drossel, Field, Heller, Jodascha, Kirnberger, Klingel, Liszt, Martini, Mendelssohn, Paradisi, Reinecke, Schumann, Thalberg, Weill.**

Pianoforte-Musik, classische und moderne Bibliothek vorzüglicher Pianoforte-Werke von **J. S. Bach** bis auf die neuesten Zeiten. Band 1—5, a 2 Thlr. Jeder Band enthält auf etwa 100 Seiten 12—17 Werke älterer und neuerer Meister in vorzüglicher Auswahl. Vertreten sind: **J. S. Bach, Joh. Chr. Bach, Bargiel, Beethoven, Brahms, Bruck, Chopin, Clementi, Dussek, Field, Gade, Goany, Hummel, Kalkbrenner, Kitz, Klingel, A. Krause, Liszt, Prinz Louis Ferdinand, Ch. Mayer, Mendelssohn, Mozart, Paradisi, Raff, Reinecke, Rossmahn, Fr. Schubert, Rob. Schumann, Clara Schumann, Scarlatti, Thalberg, Vogt, Weill.**

Schumann, Robert, Lieder-Album für die Jugend. Neue Ausgabe. Mit Titelblatt von L. Richter. Preis 2 Thlr.

II.

In eleganten roth cartonnirten Bänden.

Beethoven, L. v., Fidelio. Oper in 2 Aufzügen. Klavierauszug mit Text von **F. Brissler.** 8^e. in 1 Band. Preis 2 Thlr.

— **Ouvertüren für das Pianoforte** arrangirt von **E. Paer.** No. 1—11 in 1 Band. Preis 2 Thlr.

Beethoven, L. v., Ouvertüren. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. No. 1—11 in 1 Band. Preis 3 Thlr.

Bellini, V., Romeo und Julie. Grosse Oper in 4 Aufzügen. Vollst. Clavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte. Preis 2 Thlr 10 Ngr.

Chopin, F., Walse für das Pianoforte. No. 1—8. Neue Ausgabe. 8^e. in 1 Band. Preis 1 Thlr.

Haydn, Jos., Sonaten für das Pianoforte. No. 1—34. 2 Bände a 2 Thlr. 15 Ngr. (Der erste Band mit Haydn's Portrait.)

— **Trios** für Clavier, Violine und Violoncell. Neue

Ausgabe. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von **Ferdinand David.** In zwei Abtheilungen. Sechs elegant brochirte Bände. Erste Abtheilung, No. 1—16, in drei Bänden. Preis 6 Thlr. Zweite Abtheilung, No. 17—31, in drei Bänden. Preis 6 Thlr. — Jedes Trio einzeln 1 Thlr.

— **Symphonien** Partitur. 1. Band. No. 1—6. 8^e. in 1 Band. Preis 3 Thlr.

— Dieselben. 2. Band. No. 7—12. 8^e. in 1 Band. Preis 3 Thlr. 15 Ngr.

— Dieselben. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. Neue Ausgabe. Erster Band Nr. 1—6. Pr. 3 Thlr. 15 Ngr.

Meyerbeer, Giac., Die Hugenotten. Grosse Oper in 5 Aufzügen. Vollständiger Clavier-Auszug. 2 Bände. Preis 5 Thlr.

— **Der Prophet.** Grosse Oper in 5 Aufzügen. Vollständiger Clavier-Auszug. 8^e. Preis 4 Thlr.

Mozart, W. A., Sonaten für das Pianoforte. No. 1—17 in 1 Band, mit Mozart's Portrait. Preis 3 Thlr.

— Sonaten für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von **Ferd. David.** In 2 elegant broch. Bänden. Pr. 5 Thlr. 15 Ngr.

— Dieselben arrang. für Pianoforte und Violoncell von **Fr. Grützmacher.** In 2 eleg. broch. Bänden. 5 Thlr. 15 Ngr.

— **Variationen für das Pianoforte.** Neue sorgfältig revidirte Ausgabe in 1 Band. Preis 2 Thlr.

Diese Ausgaben empfehlen sich nicht nur durch die Beachtung des Herrn C.-M. David, sondern zugleich durch schöne Ausstattung und billige Preise.

[183] Binnen Kurzem erscheint in unserm Verlage:

Clavierauszug und Singstimmen

zu

Ludwig v. Beethoven's Ruinen von Athen.

Mit einer neuen niederländischen Dichtung von

Dr. J. P. Heije

Griechenlands Worstelstryd en Verlossing
(Griechenlands Kampf und Erlösung).Die deutsche Uebersetzung von Frau **Henriette Heintz-Berg.**Das Textbuch ist bereits erschienen und für Deutschland bei **Friedr. Fleischer in Leipzig** a 71 Ngr. zu haben.

☞ Benutzungen hierüber findet man in der Süddeutschen Musikzeitung vom 19. August und Leipz. Allgem. Musikal. Zeitung vom 28. August.

Amsterdam, September 1867.

Th. J. Roothaan & Co.

Neuester Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

[183] durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

BEETHOVEN'S
Sonaten für Pianoforte.

Vollständig in 2 rothcartonnirten Bänden.

Preis 3¹/₂ Thaler.[184] Die Musikalienhandlung von
Robert Seitz in Leipzig
Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 30. October 1867.

Nr. 44.

II. Jahrgang.

Inhalt: Zur Theorie der Musik (Charakteristik der verminderten Dreiklänge [Schluss]). — Recensionen (Kammermusik). — Berichte aus Wien und Leipzig. — Feuilleton (kurze Nachrichten, Zeitungsschau). — Anzeiger.

Zur Theorie der Musik.

Charakteristik der verminderten Dreiklänge.

(Schluss.)

Wir haben nun noch zwei verminderte Dreiklänge zu betrachten, welche durch die Grenzverbindung des nach der Oberdominante übergreifenden Moltonartsystems entstehen. Es verändert sich dadurch das System der A moll-Tonart:

$D f A c E gis H$

in die Formation: $f A c E gis H dis.$

Der erste dieser sogenannten *sharts-* oder *doppelt-verminderten* Dreiklänge, der aus der Grenzverbindung dieses Systems hervorgeht, heisst — *H-dis* | *f*.

Bei diesem Dreiklang ist es der Grundton *H*, der die Verdoppelung im vierstimmigen Satz beansprucht, indem sich die Töne *dis* und *f* nur melodisch, und zwar nach *E*, fortbewegen können. In dreistimmigen Sätzen kann sich dieser Dreiklang, wenn seine Auflösung eine befriedigende sein soll, nur in den *E*-dur-Dreiklang auflösen, den wir auch noch ohne Quinte erhalten. Dieser Dreiklang klingt noch dissonanter als die bisher besprochenen verminderten Dreiklänge, die aus Bestandteilen der Ober- und Unterdominante zusammengesetzt sind. Zwischen den beiden Dominantdreikängen findet, wenn auch keine directe, doch eine indirecte Verwandtschaft statt: sie sind beide mit dem tonischen Dreiklang in gleichem Grad verwandt. Der Dreiklang *H-dis* | *f* ist aber aus Bestandteilen des *H*-dur- und *D*-moll-Dreiklangs zusammengesetzt, von denen nur der letztgenannte mit dem tonischen (*A-c-E*) verwandt ist; die *A* moll-Tonart ist deshalb durch diesen Dreiklang noch nicht aufgehoben, der Ton *f* ist (da *H* in Verbindung mit *dis* aus der Quinte in die Grundtonbedeutung übergegangen) der Repräsentant derselben.

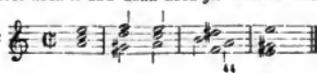
Es kann sich aber bei diesem Dreiklang der Ton *f*, als verminderte Quinte und Terz, gegen das grosse Terzintervall *H-dis* schwer behaupten; wir vernehmen auch hier das *f* als herbe Dissonanz; andererseits macht es dieses *f* dem Ton *H* unnöglich, sich als Grundton eines conso-

nirenden Dreiklangs geltend zu machen; wenn wir daher im vierstimmigen Satz den Grundton *H* trotzdem verdoppeln, so geschieht es deshalb, weil sich die andern beiden Töne noch weniger dazu eignen. Das doppelte *H* gewährt uns auch die Vortheile, dass wir den *E*-dur-Dreiklang mit Quinte erhalten, und dass mit *H-dis* | *f* eine Auflösung in den *A* moll-Dreiklang stattfinden kann.

Wir haben vorhin bemerkt, dass es der verminderten Quinte *f*, die zugleich verminderte Terz ist, schwer wird, sich gegen die grosse Terz *H-dis* zu behaupten; noch schwerer wird dies halten, wenn wir *f* in eine Mittelstimmigkeit und *H* in den Bass legen, weil eine Mittelstimmigkeit die Kraft besitzt, welche der Bassstimmigkeit eigen ist. Es braucht bei der Formation: $f A c E gis H dis$ nur noch ein Weiterücken nach der Oberdominante stattzufinden, und dann haben wir das System der *E* moll-Durtonart: $A c E gis H dis fis$; so lange aber der Ton *f* noch vorhanden, ist die *A* moll-Tonart noch nicht aufgegeben, und *f* will als Repräsentant derselben vorzugsweise seine Stellung im Bass einnehmen, weil dieser Ton hier noch am meisten im Stande ist, die *A* moll-Tonart einermassen zu vertreten. Bei enger Harmonielage kommt diese Stellung dem Ton *fa* und für sich schon zu, weil das verminderte Terzintervall *dis-f* nur in der Umkehrung als übermässige Sexte erscheinen kann. (Siehe Hauptmann's Harmonik S. 154.)

Der zweite Dreiklang, der durch die Grenzverbindung des nach der Oberdominante übergreifenden *A* moll-Tonartsystems entsteht, heisst *dis-f* | *A*. Die heste Auflösung dieses Accords ist die, dass er sich wie der vorige in den *E*-dur-Dreiklang auflöst, was sich noch um so leichter macht, indem die grosse Terz *gis* durch stufenweises Fortschreiten der verminderten Quinte *A* zu erlangen ist. Wollen wir daher bei dem Dreiklang *H-dis* | *f* den Sprung von *H* nach *gis* vermeiden, so müssen wir den Grundton *H* erst nach *A* und dann nach *gis* fortschreiten

lassen. Z. P.:



Wenn wir den Dreiklang $d\acute{u}|f-A$ im vierstimmigen Satz anwenden wollen, so kann unsere Wahl hinsichtlich des zu verdoppelnden Intervalls nur auf A fallen, indem die beiden Töne $d\acute{u}$ und f auch hier nur nach E fortschreiten können. A bildet zwar in dem Dreiklang $d\acute{u}|f-A$ eine verminderte Quinte, und gehört als solche zu den Dissonanzen, in Verbindung mit f tritt aber die Dissonanz $d\acute{u}-A$ nicht so stark hervor, wie das verminderte Terzintervall $d\acute{u}-f$; die Zweibeit der Basis spricht sich in dem Zusammenklang $d\acute{u}-f$ viel herber aus als in $d\acute{u}-A$. Der Ton A bildet hier aber immer eine Dissonanz, und wenn er trotzdem im vierstimmigen Satz verdoppelt wird, so geschieht es wieder einmal deshalb, weil sich die übrigen beiden Töne — $d\acute{u}$ und f — noch weniger dazu eignen, und A der einzige von diesen drei Tönen ist, der sich nach zwei Seiten hin melodisch fortbewegen kann.

Bei einem Vergleich der A-moll- und E-moll-Durtonart-Systeme ergibt sich, dass es die Töne $D-f$ und $d\acute{u}-Fis$ sind, welche beide Tonarten von einander unterscheiden:

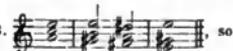
$$\begin{array}{c} A \ c \ E \ g\acute{is} \ H \ d\acute{u} \ Fis \\ D \ f \ A \ c \ E \ g\acute{is} \ H \end{array}$$

Durch die Dreiklänge $H-d\acute{u}|f$ und $d\acute{u}|f-A$ sind wir in das von der E-moll-Durtonart hier allein beherrschte Gebiet gerückt, ohne die A-moll-Tonart verlassen zu haben: da aber der Ton A heiden Tonarten angehört, so fragt es sich, ob $d\acute{u}$ bei dem Dreiklang $d\acute{u}|f-A$ im Stande ist, die A-moll-Tonart zu verdrängen. Wir müssen diese Frage mit „Nein“ beantworten; denn ohne den vollständigen Oberdominantdreiklang kann sich keine Tonart behaupten; sie kann dies viel eher, wie die Praxis bestätigt, ohne den vollständigen Unterdominantdreiklang. Wir können uns beim Anhören folgender Stelle:

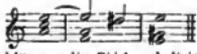


im zweiten Accord, den wir ohne Quinte vernehmen, eher die reine (Fis) als die verminderte (f) hinzudenken; die Dreiklänge $H-d\acute{u}|f$ und $d\acute{u}|f-A$ gehören also hauptsächlich der A-moll-Tonart an.

Wenn wir die verminderte Quinte $d\acute{u}-A$ in Gemeinschaft mit Fis hören, z. B.



vernehmen wir hier den Ton A als Grundton der Unterdominant von E-moll-dur: $\acute{A} \ c \ E \ g\acute{is} \ H \ d\acute{u} \ Fis$, in Verbindung mit f , als Quint der Unterdominant von A-moll:

 Es sind deshalb bei den Dreiklängen $d\acute{u}-Fis|A$ und $d\acute{u}|f-A$ die Töne Fis und f , die hier die Tonart bestimmen, und wir müssen daher auch bei dem letztgenannten Dreiklang den Ton f als denjenigen betrachten, der die A-moll-Tonart am entschiedensten

vertritt. In dieser Eigenschaft macht f auch bei dem Dreiklang $d\acute{u}|f-A$ zunächst Ansprüche auf die Grundlage; doch sind dieselben hier nicht so gross wie bei $H-d\acute{u}|f$, denn wir vernehmen auch A noch als Quinte von $D-f-A$, wenn f die Mittelstimme und A die Grundlage bildet. Es spricht sich aber in dem Zusammenklang $d\acute{u}-A$ eine Verbindung der Dominanten H und A aus, und können wir uns deshalb eher Fis als f hinzudenken. Dieser letztere Ton hat daher, wenn A und $d\acute{u}$ die äusseren Stimmen abgeben, einen schwereren Stand. Ausserdem wird hier im vierstimmigen Satz das doppelte A als dissonirendes Intervall



zu sehr hervortreten:

Der Grundton des E-dur-Dreiklangs bildet die Mitte von $f \ A \ c \ E \ g\acute{is} \ H \ d\acute{u}$; dieses E tritt aber nicht in völlig tonischer Bedeutung auf; es spricht sich in diesem übergreifenden System nur eine Tendenz nach der Oberdominante überhaupt aus. Das Verlangen, den Dominantaccord $E-g\acute{is}-H$ tonische Bedeutung erhalten zu lassen, ist aber in dem Dreiklang $H-d\acute{u}|f$ durch $H-d\acute{u}$ zu mächtig ausgedrückt, so dass der Ton f nur in Verbindung mit A im Stande ist, genügenden Widerstand zu leisten: $f \ A \ c \ E \ g\acute{is} \ H \ d\acute{u}$. Bei diesem Septimenaccord, und auch bei dem Dreiklang $d\acute{u}|f-A$, steht f nicht mehr isoliert da, es hat in Verbindung mit A mehr Halt bekommen. Wir treffen auch den Accord $H-d\acute{u}|f$ in der Praxis fast gar nicht an, aber ziemlich oft die Accorde $H-d\acute{u}|f-A$ und $d\acute{u}|f-A$. Der letzte wird uns sogar noch etwas weicher klingen als der erste, denn es fehlt dem Ton H die reine Quinte, um sich als Grundton eines Durdreiklangs vollständig Geltung verschaffen zu können. Der Ton H ist bei $H-d\acute{u}|f-A$ nur halb das, was er hier gern sein möchte, nämlich Grundton eines consonirenden Dreiklangs.

Der Dreiklang $d\acute{u}|f-A$, sowie die Septimenaccorde $H-d\acute{u}|f-A$ und $d\acute{u}|f-A-c$ sind unter dem Namen: übermässiger Sextaccord, übermässiger Terzquintext- und übermässiger Quintsextaccord hinlänglich bekannt. Diese Accorde werden wohl in allen Harmonielehren besprochen, ohne dass nachgewiesen wird, wo sie ihren Wohnsitz haben.

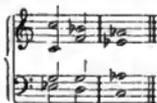
Wenn der Lehrer sagt: der Dreiklang $D|f-A$ (a: IV) kann in $d\acute{u}|f-A$, der Septimenaccord $H|D-f-A$ (a: II) in $H-d\acute{u}|f-A$ verwandelt werden, ohne nachweisen zu können, wo diese sogenannten „alterierten“ Accorde zu Hause sind, so kann der Lehrer auch einmal durch die Frage: warum $H|D-f-A$ nicht in $H|D-fis-A$ verändert werden kann, in grosse Verlegenheit gerathen; denn die Antwort, dass der letztgenannte Accord in der A-moll-Tonart nicht klingt, braucht man sich nicht, wenn man musikalische Ohren hat, von einem Harmonielehrer einzuholen.

Dass man die Intervalle eines Accords nicht willkürlich verändern kann, wird wohl jeder Theoretiker zu geben müssen: es ist deshalb eine grosse Errungenschaft

für die Theorie der Musik, dass wir durch Hauptmann's »Harmonik« erfahren, wo die Accorde mit den übermässigen Sexten ihren Wohnsitz haben. Hauptmann hat es zum erstenmal naturgemäss begründet, dass der Oberdominantdreiklang in Moll Durdreiklang sein muss; um so mehr ist es zu verwundern, dass es immer noch Leute giebt, die diesen Dominantaccord als Moll dreiklang aufstellen, wie z. B. Eduard Krüger in seinem »System der Tonkunst«. Auch Heinrich Doro wundert sich in der Berliner Musikzeitung (1867 Nr. 3), dass ein Herr Santner in seiner Compositionstheorie (die von H. Dorn besprochen wird) die harmonische C-moll-Tonleiter mit *A-c* anstatt *b-c* abschliesst.

Es kann in der That nichts Widersprechenderes geben, als wenn den Harmonieschüler gelehrt wird: »der Oberdominantdreiklang in der C-moll-Tonart heisst *g-b-de*, und diese Lehre durch die Praxis in hunderten Fällen gegen einen Widerspruch erfährt. Wenn *A* nur ein zufällig erhöhtes *b* ist, und diese chromatische Veränderung nur deshalb stattfindet, um den Leiton von *c* zu erhalten, so brauchte sie nur bei der aufsteigenden Mollscala angewandt zu werden, und man könnte bei der abwärtsgehenden den leitereigenen Septimenaccord (in C-moll

g b d f) anwenden. Z. B.:



Da ferner die vier letzten Töne der melodischen C-moll-Tonleiter wie uns bekannt *g-a-h-c* heissen, so können diejenigen, welche lehren: Die Hauptdreiklänge der C-moll-Tonart heissen *c-es-g*, *f-as-c* und *g-b-d*, auch den Ton *a* nur als ein erhöhtes *as* betrachten, und würden deshalb ganz consequent verfahren, wenn sie den vier Tönen *g-a-h-c* folgende Harmonien zu Grunde legten:



H. Dorn wartet noch auf den Messias, der nach naturgemässen Gesetzen die Regeln für die Harmonielehre feststellt: für mich, und gewiss auch für viele Andere, ist dieser »Messias« schon lange erschienen: es ist der Thomaskantor Moritz Hauptmann, der durch seine »Natur der Harmonik und Metrik« die Harmonielehre von Willkürlichkeiten befreit hat.

Wilhelm Rischbieter.

*) Diese beiden Beispiele sind nach andern Theoretikern (z. B. S. Sechter) vollkommen richtig und klingen keinesfalls unlogisch. D. Rod.

Recensionen.

Kammermusik.

Johan S. Svendsen, Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle, Op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur Pr. 2 Thlr. 45 Ngr.

S. B. Wir werden uns hüthen, nach diesem Op. 3 (Op. 1 und 2 kennen wir nicht) dem jungen norwegischen Componisten, der bis vor Kurzem Zögling des Leipziger Conservatoriums war, das Horoskop der Zukunft zu stellen. Wer würde aus Beethoven's Op. 3 gewagt haben, eine Riesensymphonie in C-moll oder D-moll, wer aus Schumann's »Davidsbündlerkonzerte« ein Es-Quintett oder ein »Paradies und Peri« vorauszusagen? Der Gang, den ein junger Künstler nimmt, ist von so Vielem abhängig, was vorher nicht zu übersehen ist: der Eine arbeitet sich aus bescheidenen Anfängen zu erstaunlichen Leistungen heraus, der Andere beginnt mit kraus aussehenden Gebilden und schreitet zu klaren und schönen Gebilden fort, was einem Dritten, der ebenfalls kraus beginnt, nicht gelingen will; ein Vierter meint, aller Anfang müsse einfach und schlicht sein und wird später verkümmert oder wässrig; mit einem Wort: der möglichen Fülle sind allzu viele und es hiesse dem Kritiker zu viel zumuthen, in jedem Fall zu wissen, ob aus einem wenn auch noch so kräftigen Keim einst ein stattlicher Baum voll der saftigsten Früchte hervorgehen werde, besonders da er nicht in der Lage eines Gärtners ist, der alle üblen Einflüsse beseitigen oder fernhalten, alle guten unbehindert wirken lassen kann.

Wir halten uns daher allein an das vorliegende Opus und suchen uns und den Lesern deutlich zu machen, welcher Art es sei und welcherlei Einflüsse darin zu verspüren sind.

Ein Octett für acht Solo-Streichinstrumente zu schreiben, würde zu Haydn's und Mozart's Zeit für eine Verwegenheit gegolten haben, denn die Kunst S. Bach's, einen wirklich achtstimmigen Satz zu schreiben, war selbst diesen Meistern nicht mehr sonderlich geläufig, da sie an vier Stimmen gerade genug hatten, um wirklich stimmige zu schreiben, im Gegensatz zum orchestralen Stil, der einerseits eine solche strenge Stimmigkeit nicht forderte, andererseits durch die Verschiedenheit der Tonfarben neue Mittel der Wirkung darbot, die als Ersatz für interessante, kunstvolle, aber auch schwerer zu fassende Stimmführung gelten konnten. In allen Stimmen wirklich melodisch zu sein, war eine Aufgabe, die nicht einmal als leicht galt, vielmehr wurde gerade der Quartettsatz als der wahre Prüfstein tüchtigen Talents und tüchtiger technischer Bildung betrachtet. Allein die Gewöhnung an den Luxus, der durch die immer reichere Benutzung des vielfarbigen Orchesters hervorgerufen ward, scheint auf Publicum und Künstler eingewirkt zu haben. Man bewundert zwar noch immer, was die Wiener Meister mit ihren vier Stimmen an Klangreichtum und künstlerischer Wirkung leisteten, betrachtet aber vielfach das Mittel als erschöpft und sucht nun Wirkungen hervorzufragen, die dem des Orchesters ähnlich sind und dieses doch entbehrlich erscheinen lassen. Den Anfang machte Spohr mit seinen Doppelquartetten, der jedoch im Wesentlichen immer noch an der Vierstimmigkeit festhielt und hauptsächlich zwei Quartette einander zu besonderen Wechselwirkungen gegenüberstellte. Mendelssohn begann seine Serie von Werken für Streichinstrumente mit einem wirklichen Octett, wo die Spohr'sche Gegenüberstellung also bereits aufgeheben war. Vielleicht ist das für ihn nicht ganz gut gewesen, denn gewisse Orchestermanieren, denen er hier nicht entgegen konnte, blieben auch in den spätern Quartetten haften und störten nicht selten den sonstigen Adel und die Reinheit des Stils. Schumann scheint auf den eigentlichen Quartettstil höhere Stücke gehalten zu haben, denn er schrieb für Streichinstrumente nur Quartette.

Wenn nun wieder jüngere Künstler mit vielstimmigen Stücken beginnen, so ist uns das nicht ganz lieb, weil dadurch von dem, selbst von Schumann tatsächlich anerkannten Princip der höchsten Vollkommenheit des vierstimmigen Satzes wieder abgegangen wird und die Aussichten nicht immer ganz sicher sind, dass jene sich später von dem angewöhnten Luxus der Klangreichern, aber minder durchsichtigen und minder strengen Vielstimmigkeit wieder freimachen werden.

Unser Octett ein zeigt alle Spuren einer überwallenden Phantasie, eines jugendlichen Schwärmens in Klängen und besonders Effekten, und zwar auf Kosten der eigentlich melodischen Erfindung und der Innerlichkeit. Mendelssohn hat in seinem Octett trotz der Vielstimmigkeit doch einen erstaunlichen Gedanken- und Melodienreichtum entwickelt, den man freilich nicht zur Nachahmung empfehlen kann, weil dergleichen überhaupt durch Nachahmung nicht, sondern nur durch eigene Gedankenfülle zu erreichen ist. Wir wollten nur andeuten, wie weit die bedenkliche Richtung unserer Kunst schon vorgeschritten ist, wenn jüngere Künstler ohne diese Fülle solche Werke schreiben und damit einen Erfolg erzielen wie Svendsen ihn mit seinem Octett im Gewandhaus errungen hat, durch welchen auch die Veröffentlichung desselben veranlasst scheint.*) Wir gönnen natürlich dem jungen Mann den Erfolg und die Auszeichnung von Herzen; nur können wir nicht umhin, unsere Bedenken über die eingeschlagene Richtung auszusprechen.

Unser Octett hält sich im Wesentlichen in der üblichen und sanktionirten Eintheilung: Einem ersten *Allegro* in A-dur folgt ein *Allegro scherzoso* in E-dur $\frac{3}{4}$, dann ein *Andante sostenuto* in C-dur $\frac{3}{4}$, endlich ein *Finale, Allegro assai* A-dur $\frac{3}{4}$, dem eine kurze Einleitung in derselben Tonart vorausgeht, die das Motiv des *Allegro* bereits andeutet. Auch die Eintheilung im Einzelnen entspricht im Wesentlichen den Grundgesetzen der Form: das erste *Allegro* hat einen ersten repetirten Theil mit einem zweiten Motiv, das die Tonart E wenigstens bis Grund durchschimmern lässt; dann eine *soi-disant*-Durchführung und die übliche Wiederholung. Das Scherzo hat mehr die Mendelssohn'sche Form — ohne deutlichen Gegensatz (Trio), bringt aber doch verschiedene Motive, die sich aus dem allgemeinen Charakter melodisch erheben. Auch das sonst ziemlich zerflossene *Andante* weist ein Hauptthema und nehm ihm ein Seitenmotiv in G, später in C, auf. Das *Finale* endlich ist wieder zweithellig mit repetirendem ersten Theil, und enthält ein Hauptthema, dann einen Seitensatz in E, in welcher Tonart auch der erste Theil schliesst, dann noch eine Art Durchführung, die Reprise u. s. w. — Soweit also steht unser Octett ganz auf künstlerischem Gebiet und ist ihm Formlosigkeit im härtesten Sinn nicht vorzuwerfen. Trotzdem ist nicht Alles organisch und streng folgerichtig, sondern vielfach herrscht, wie sich später zeigen wird, grosse Ungehörigkeit, phantastisches, ja barockes Wesen, es ist das Meiste mehr auf Wirkungen als auf Wirkung abgesehen.

Betrachten wir die Einflüsse, welche sich im Stil unseres Componisten bemerklich machen, so finden wir einerseits Gade'sche Anklänge, skandinavische Rhythmen, daneben Mendelssohn'sche Behandlungsweisen, dann aber auch leider Rich. Wagner'sche Harmonien und Tannhäuser-Spuren, letzteres besonders im *Scherzo*, endlich Berlioz'sches Raffinement der Dynamik. Ein auffallendes Formgeschick, die Fertigkeit durch geistreiche Aperçus und köhnen Gebrauch besserer Effectmittel ein glänzend und geistreich erscheinendes Ganze herzustellen, diese Eigenschaften gestehen wir zu und sagen sogar, dass der Componist nach dieser Richtung wirklich Überraschendes

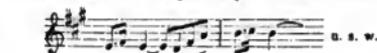
*) Man muss freilich nicht ausser Acht lassen, dass der Enthusiasmus seiner Mitschüler sowohl bei der Prüfung, wie bei der Kammermusik-Unterhaltung das stärkste Gewicht in die Schale legte.

leistet. Indem wir die Musikfreunde einladen die Partitur selbst zur Hand zu nehmen und zugleich bedauern, dass das bequeme Mittel eines vierhändigen Arrangements vorläufig noch nicht geboten ist, lassen wir die wesentlichsten Momente der Composition hier Revue passieren.

Der erste Satz beginnt energisch mit dem Thema *unisono fortissimo*:



Der Rhythmus des zweiten Takts ist es, der hauptsächlich dem ganzen Satz einen skandinavischen Charakter aufdrückt oder doch an Gade erinnert. Von neunten Takt an übernimmt die erste Geige das Thema und führt es vom dritten Takt desselben an aufwärts; es hat sich jetzt eine reiche chromatische Harmonie darunter. Eine Umgestaltung des zweiten Takts in

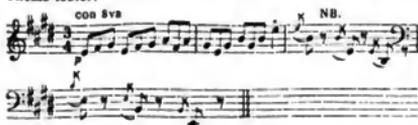


gibt Veranlassung zu imitatorischen Gestaltungen, dann treten in H-dur unter wirbelnden Sechszehnteilen die zwei ersten Thematakte in canonischer Behandlung zwischen Oberstimmen und Bässen auf. Eine chromatisch-erharmonische Pianissimotheile führt nach E-moll, wo sich die Seitensatzmelodie wie folgt hören lässt:



(Bei der Wiederholung derselben von G aus in der ersten Bratsche ist ein störender Druckfehler, da die erste Note des dritten Takts *dis* heissen muss, das Kreuz dazu hat sich in die vierte Violine verlaufen.) Unrecht scheint uns, dass diese Melodie sofort verlassen wird, um einer ganz neuen spielenden Figur der ersten Geige mit pikanten Pizzikatos der übrigen Stimmen Platz zu machen. Dann tritt sie im *fortissimo* E-dur wieder in den ersten Geigen in Octaven auf, begleitet von einem Contrapunkt der Bässe und Accordgeüsse der Mittelstimmen in Achtel-Triolen. Die Harmonik hat dabei etwas Überspanntes und Wüstes. Hübsch ist aber die aus dem zweiten Takt der Seitensatzmelodie gewonnene Coda, die in acht Takten zur Wiederholung des ersten Theils führt. Der zweite Theil (Durchführung) krankt ziemlich am *slurricheiren* hin und her; es fehlt am rechten modulatorischen Fiss, die Tonarten drängen sich übermäßig, die Hauptmotive wechseln ab, ohne etwas wesentlich Neues und Compactes zu Stande zu bringen und der Anfang, wo nach $\frac{7}{5}$ D-moll und der Ton \flat auftritt, dann die darauf folgenden Rückungen, sind unklar, gewagt und ungeschön. In dem was nach der Reprise des Themas folgt, hat der Componist es sich nicht gerade gar zu bequem gemacht, es kommen unter dem einfach oder transponirte Wiederholen auch neue Bildungen vor, wie jene *syncopirende* in F, S. 15, und Stellen, wo der erste Takt des Hauptthemas in der Vergrößerung auftritt; die Reflexion scheint uns aber dabei überwiegend, zu erfreulichen, melodisch erquicklichen Partien kommt es nicht — es ist ein stürmender Bacchalaureus, den wir vor uns sehen.

Im Scherzo stören uns zugleich zum Beginn burleske Figuren, die ihre Heimath im »Carneval von Venedig« haben; das Thema lautet:



Dann folgen Effecte von Tremolo, stehenden hohen Accorden, Pizzicato-Spässen mit vielen verminderten Septimensaccorden, *fortissimo* und *pianissimo* häufig abwechselnd u. dgl., was alles seine Heimath in »Fee Mab« hat; endlich versteigt sich der Componist zu Bildungen wie diese:



Und am Ende des Stücks, *Piu mosso quasi presto*, fällt die ganze achttimmige Mannschaft in Pizzicato-Akkorde über alle Saiten, in diesem Rhythmus:



Harmoniefolgen E, H, E, C, E und E, As, A, H, E — das ist alles sehr gesteigert und pikant, ja etwas verblüffend, aber es sind doch nur Klangeffecte, Russere Reizmittel, wobei die eigentliche musikalische Combination zu kurz kommt.

Der Hauptgedanke, der uns auch im *Andante* ohne Um-
schweife und Vorbereitungen gerade entgegenritt, enthält in schwermüthigen Vorhalten einen fest ausgeprägten Charakter:



Nach vier Takten chromatischer Rückleitung tritt er *fortissimo* auf, doch nur in seinen ersten vier Takten; dann folgt eine sonderbare Achtelmelodie der ersten Bratsche mit ebenso sonderbarer Harmonisirung:



Das erste Violoncell wiederholt diesen Gang von H aus; dann folgt eine Uebertreibung nach G, wo die Melodie des Seitensatzes folgendergestalt sich hören lässt:



Dieser Gedanke ist etwas phrasenhaft und nichtssagend; dazu überkommt uns ein Gefühl der Ermüdung durch die Mittel-

stimmen, welche sich zu gar keiner selbständigen Stellung auf-
raffen können, sondern immer nur den Raum zwischen Melodie
und Bass ausfüllen und dabei durch ihre Ueberzahl die Wir-
kung einer ungesunden Aufschwelung machen. Das geht so
fort, auch als die Bässe in Octaven und *fortissimo* die Seiten-
satz-Melodie übernehmen, wozu die zwei ersten Geigen eben-
falls in Octaven eine Gegenmelodie ausführen und die zwei
andern Geigen und zwei Bratschen wieder Achteltrioen häm-
mern. Der erste Theil schließt mit einer Coda von zweimal
vier Takten und chromatisch sich windender Harmonisirung.
Im zweiten Theil wird zuerst das Vorbildmotiv zu einer modu-
latorisch stark ausgreifenden *Pianissimo*-Stelle (von C nach Des,
D-moll, A-moll) benutzt, dann folgen leidenschaftliche *sforzatos*
mit chromatischer Modulation (wo besonders die zweite Vio-
line sich krankhaft und krampfhaft bewegt), endlich im ersten
Cello eine bisher nicht gehörte melancholische Melodie in
A-moll mit einem Contrapunkt in starkten Sechszehnteln der
ersten Violine; da Melodie und Contrapunkt gleichermaßen
neu sind, so ist das Interesse hier getheilt, vielleicht nicht zu
Gunsten des Eindrucks. Dieselbe achttaktige Melodie fällt dann
den ersten Geigen in Octaven zu, und die Bässe übernehmen
die Sechszehntel, die Mittelstimmen theilen sich in vor- und
nachschiebende Pizzicato-Achtel-Accorde, welche Bewegungen
bei achtstaktiger Dauer an Reiz bedeutend einbüßen. Eine fol-
gende Partie im *fortissimo* setzt die Sechszehntelbewegung in
Ober-, Mittel- und Unterstimmen abwechselnd fort, die melo-
dische Phrase, denen sie als Begleitung dient, ist aber aus dem
Vorigen nicht hervorgewachsen, die Harmoniefolgen in vermin-
derten Accorden sind recht gesucht. Von H-dur aus senkt sich
nun eine *Pianissimo*-Stelle mit aushaltenden, abermals chro-
matischen Accorden zum Dominant-Accord der Haupttonart
hinab, wo dann das Thema im ersten Cello (später Bratsche)
eintritt, begleitet von einem Sechszehntelcontrapunkt der ersten
Violine; wären die Sechszehntel nicht schon abgezogen, so
würde dieser Eintritt von noch schöner Wirkung sein. Die
Wiederholung des Themas erfolgt in den ersten Violinen, wo-
bei wieder die Bässe die allzu häufig vorkommenden Sech-
szehntel übernehmen. Hiermit wäre nun wohl der Inhalt des
Stücks erschöpft, und der Componist könnte schliessen; er
füllt aber hier in den Fehler der meisten jungen Componisten,
er kann das Ende nicht finden. Zuerst kommen noch 8 Takte
in Des-dur, dann fällt ihm gar ein auf das Scherzo anzuspielen
(wobei wir nicht wissen, ob bei der Wiederholung das *g* der
zweiten Violine erstlich gemeint ist), dann folgt noch der
ganze Seitensatz im *piano* und *fortissimo*, ammt Coda; noch-
malige Zurückschau auf das Thema, nochmals das Coda-Motiv
und dann erst der Schluss.

Könnte uns das *Andante* der angeführten Umstände wegen
nicht ganz befriedigen, so wirkt das *Finale* wenigstens recht
erfrischend durch Lebendigkeit des Rhythmus und prägnante
melodische Motive. Haupt- und Seitenmelodie lauten wie folgt:





Die ersten zwei Noten des Hauptthemas werden, was wir noch bemerken wollen, schon in den letzten Takten der Introduction und dann im *Allegro* selbst als Halb-, Viertel- und endlich Achtel-Noten vom *piano* zum *fortissimo* aufsteigend eingeführt, so dass das Thema recht hübsch aus diesen Einleitungen hervorspringt. Der Rhythmus des ersten Takts dient, wie man erhellt, hauptsächlich zu weitem Gestaltungen, unter andern auch zu einer imitatorischen Stelle (Seite 80), wo die ersten Violinen die Bässe einen halben Takt später nachahmen; gleich darauf folgt im *fortissimo* eine Stelle, die sich als eine neue Melodie bemerklich macht, aber gleich wieder verlassen wird, so dass sie nicht organisch erscheint; auch nimmt sie E-dur vorweg, wodurch die Wirkung der eintretenden Seitensatz-Melodie abgeschwächt wird. Zwei Bemerkungen drängen sich hier und im Weiteren noch auf, erstens dass die Mittelstimmen, nur wenn sie ein Solo, also die Melodie, zu spielen haben, zu selbständigem Auftreten gelangen, sonst aber immer in Füll- und Begleitungsfiguren sich ergeben; zweitens dass die erste Violine durch die Auseinanderlegung in acht Stimmen allzu häufig in die höchsten Lagen gedrängt wird, wo sie leicht scharf und kreischend klingt, zuletzt aber monoton wirkt. — Die Einführung des *Andante*-Themas scheint uns durch nichts motivirt und die natürliche Entwicklung nur störend. Im Durchführungstheil macht sich hauptsächlich eine streng canonische Stelle bemerklich, wo die vier ersten Takte der Seitensatz-Melodie in taktwise Nachahmung zwischen den vier untren und vier oberen Stimmen, je *unisono* oder in Octaven, von C über E-moll, G und H-moll gebracht werden. Ausserdem ist anzuführen, dass das Hauptthema einmal (in G-moll, Seite 88) in doppelt langsamer Bewegung auftritt, woran sich wieder der Refrain der zweiten Melodie anschliesst; dann lassen sich Sechszehntel vernehmen, in welche allmählig alle Stimmen *unisono* sich hineinstürzen (Dominantseptim-Accord); dann folgt die Reprise und das Uebrige. Am Schluss (*più mosso*) möchte gern das Thema des ersten Satzes auch noch einmal auftauchen, es wird aber durch das Thema des letzten Satzes sofort erstickt, und nun geht's zu Ende, nicht ohne noch einen Klangeffekt gebracht zu haben, der darin besteht, dass ein D-moll-Accord, nach H-moll *piano* und vollstimmig aber ohne Cello einsetzend, durch rasches *Crescendo* zu einem abbreitenden *sfzato* geführt wird; darauf nach neuestem Schnitt ohne Dominante die Tonika A-dur *fortissimo* und mit einigen Wiederholungen dieses Accords der Schluss.

Dass unser Componist es versteht, geistreich und witzig mit den Hilfsmitteln des Effects umzugehen, dass dabei keine Trivialitäten vorkommen, dass im Ganzen Form wahrnehmbar ist, dass er frisch in's Zeug geht, nichts Langweiliges endlos fortspinnend, von diesen Eigenschaften werden unsere Leser aus Obigem sich hoffentlich überzeugt haben. Die Zukunft wird lehren, ob er in strengerer Form Tieferes, Gehaltvolleres zu bieten vermag. Hoffen wir es!

Berichte.

Wien. × Das musikalische Ereigniss der letzten Tage ist Gluck's Iphigenie in Aulis, die nach einer Zwischenpause von nicht weniger als 57 Jahren endlich wieder in das Repertoire des Hofoperntheatres aufgenommen und bis jetzt zweimal bei übervollem Hause und unter grossem Beifall zur Darstellung gelangte. Die Oper war noch unter Salvi's Direction zur Aufführung vorbereitet worden und ist nun unter Dietsch's Leitung mit dem Aufgebot der besten musikalischen Kräfte und glänzender äusserer Ausstattung in Scene gesetzt worden. Wie lange die Begeisterung des Publicums für

Gluck's Musik vorhalten wird, lässt sich allerdings nach den gemachten Erfahrungen nicht vorhersagen; immerhin bleibt die lebhafteste Theilnahme, die den beiden Darstellungen zugewendet wurde, eine erfreuliche Thatsache, und immer zahlreicher und lauter ertönen die Stimmen, welche die bleibende Aufnahme der vorzüglichsten Gluck'schen Oper in das Repertoire als unabweisliches künstlerisches Good vertragen. Der blässigen Aufführung liegt die Bearbeitung Richard Wagner's in Text und Musik zu Grunde, und mit dieser wurden auch die von ihm vorgenommenen Kürzungen beibehalten, nur dass die in der Bearbeitung weggefallene Arie der Iphigenie im dritten Act in Es-dur (*Adieu! convenez dans votre dome*) von Hofcapellmeister Esser wieder in ihr Recht eingesetzt, dagegen die Arie derselben in F-dur im zweiten Act und jene des Achill in D-dur im dritten Act gestrichen wurden. Der grosse Erfolg, welchem das Werk dsvorgetragen, ist zu einem nicht geringen Theil der im Ganzen vortrefflichen Darstellung der Sänger zuzuschreiben. Unter diesenragt wieder Beck als Agamemnon über sie Unübertroffen hervor. Seine Leistung in dieser Rolle ist eine der grossartigsten und riss das Publicum wiederholt zu stürmischen Beifallsbezeugungen hin. Ihm znosch steht Frau Danstmann als Klytemnestra. Frau. Zehn überraschte als Iphigenis durch die unverkennbaren Fortschritte, welche sie in letzterer Zeit gemacht, obwohl sie bisher fast nur untergeordnete Rollen gespielt hatte. Walter als Achill entledigte sich seiner schwierigen und verhältnissmässig weniger dankbaren Aufgabe nach besten Kräften. Die kleinern Partien waren durch Draxler, Neumann und Lay ebenfalls derart wohl besetzt, dass das Zusammenwirken der Gesangskräfte gar nichts zu wünschen übrig liess. Chor und Orchester wirkten unter Esser's Leitung vorzüglich, die Costume, die Decorationen und die ganze Inszenierung liessen so gleich erkalten, dass über der nur zu oft vernachlässigten Bühne ein neuer wohlthätiger Geist waltete.

Leipzig. Herr A. Rubinstein veranstaltete, ehe er uns verliess, am 31. d. M. noch eine »Musikalische Abendunterhaltung«, in welcher er von seinen Compositionen drei in C-dur, eine in G-dur und zwei Iphigenie vorführte, daher aber am Clavier nicht weniger als 11 (resp. 18) Stücke hintereinander zum Besten gab: Sonate C-moll Op. 414 von Beethoven, Caravau von Schumann, Nocturne in Des und Scherzo in H-moll von Chopin, Lieder ohne Worte in F-dur und A-moll, dann Capriccio in E-moll von Mendelssohn, Kritik von Schubert (transcrit von Liszt), endlich *Prélude et Fugue, Barcarolle et Etude* eigener Composition, in welchem letzteren die ersten Marsch von Beethoven zuzufüge. Wir müssten der Wahrheit untreu werden, wenn wir sagen sollten, dass das Clavierpiel Rubinstein's uns in diesem Concert, soweit wir demselben beizuwohnen (denn was nach Schumann folgte, haben wir nicht mehr gehört), besonders befriedigt hätte. Es ist ja keine Frage, dass Rubinstein Alles spielen kann und auch diesmal Manches sehr schön spielte (wie z. B. die Variationen der Sonate), gegen welche Kritik er in nicht geringem Masse eine Seite seines Wesens und Spiels heraus, mit der wir uns nicht befremden können: das eigenthümliche Virtuosenwesen, das Schlagen und Hämmern, das Unsäubern im Klangelichen, die drohende Bassbehandlung, die übertriebenen Tempi, die rhapsodische Rhythmusbehandlung. Der erste Satz der Beethoven'schen Sonate und viele Stücke des »Carneval«* erschienen unter dieser Beleuchtung wie reines Zukunftsarnakel, gegen welche Färbung wir amsohrer protestiren müssen, als wir dieselben Stücke, in der andern Qualität schön und verständlich ausführen gehört haben (wir brauchen kaum, was den Carneval betrifft, an Fran Schumann's reizende Behandlung zu erinnern). Das versammelte Publicum, das mit Ausnahme der die Gallerie einnehmenden Conservatoriums-Zöglinge einen ganz exotischen Charakter hatte, schien anderer Ansicht als wir, und spitzdirts auch »hiese Leistungen larnend, obgleich wir eine eigenthümliche Erwartung nicht wahrnehmen konnten. — Die zweite Heiligkeit (vom Concertgeber mit dem Herren David, Hermann und Hegar gespielt) konnte uns nicht ruzagen. Der erste Satz ist zerrissen und ohne festen Gedankenkern, das Scherzo (das auf Verlangen wiederholt wurde) gefällig, aber auch tanztath trivial, das Adagio sagt gar nichts, und im Finale überbietet sich der Autor förmlich an Wildheit und Unschönheit der Gestaltungen. Dazu kommt, dass die Streichinstrumente in keiner Weise zu ihrem Recht gelangten, sondern in dem drohenden und stöhnenden Clavier sehr untergeordnet. Die beiden von Fr. Martini gesungenen Lieder missfielen uns weniger, machten uns aber auch keinen bleibenden Eindruck, sondern liessen uns durch mangelnde melodische Prägnanz gleichgültig.

— Das dritte Abonnement-Concert führte im ersten Theil zuerst Sallé's bekannter Overtüre zu Semiramis an Solo-

* Ob es berechtigt ist, alle Stücke dieses Carneval, und sogar die Späth-Noten, diese aber mit eiserner Faust zu spielen, möchten wir in Frage stellen.

leistungen vor, aber zum Glück ausschliesslich des Gewandhauses würdige: Ein bisher in Leipzig nicht gebotenes Violin-Concert von Mozart in E Op. 76 (eigentlich in Es, vergl. Koehl Nr. 168) nebst einer ebenfalls neuen Sonate von P. Nardini (1770) von Herrn Concertmeister David zu hören, ist selbstverständlich von weit mehr Reiz und Interesse, als wenn man langweilige und anspruchslose Virtuosenstücke von Viestueten oder Ernst v. A. schlucken muss. Herr David legt damit einerseits ein gewichtiges Zeugnis für die Thatsache ab, dass die Violinliteratur gross und mannigfaltig genug ist, um nicht zu Uebeldedungen und Unkünstlerischem greifen zu müssen; andererseits zeigt er Wahl in erleslicher Weise für die Rüstigkeit und Lebendigkeit eines Mannes, der in seinem beständigen Bestreben, sein Repertoire zu bereichern, es vielen jungen Leuten zuvorthut. Die Spielweise des Herrn David, ungeachtet einiger Manieren und Schwächen, zeichnet sich immer durch grosse Mannigfaltigkeit der Behandlung, namentlich der Stricharten, aus und ist daher stets interessant. Das Mozartsche Concert schien uns im Ganzen nicht so bedeutend wie andere Violin-concerte dieses Meisters, die Transposition nach E vielleicht für das Soloinstrument günstiger, schliesslich doch nicht ganz zu recht fertigen. Von der Nardini'schen Sonate (mit Clavieraccompagnement von David — «Hohe Schule des Violinpiels» von demselben Nr. 7) gefielen die langsamen Sätze am besten. — Ansser Herrn David hörten wir noch eine junge Sängerin aus Hamburg, Frau. Thoma Bors, welche eine selten gehörte Arie aus «L'Arcia Varo» von Glück und Mozarts «Bruf-Arie» aus dem Don Juan vortrug. Fr. Bors verfügt nicht über auffallend glückliche Mittel, weiss dieselben aber in künstlerischer Weise zu verwenden und verdient ihres offenbar gesungenen Strebens wegen Aufmunterung, die ihr das Publicum des Gewandhauses auch zukommen liess. — Den zweiten Theil des Concerts bildete Beethovens «D-Symphonie».

Feuilleton. Kürze Nachrichten.

Man schreibt uns aus Wien: Die Concertsaison beginnt am 3. November mit dem ersten Gesellschaftsconcert, welches unter Herbeck's Leitung im grossen Redoutensaal abgehalten werden, und dessen Programm eine Overture, eine Symphonie, ein paar Vocalchöre, von Singverein angeführt, und zwei Concerte für Clavier, von Anton Rubinstein vorgelesen, enthalten soll. Weiter sind für diese Concerte in Aussicht genommen: das Oratorium Lazarus und die vollständige Musik zu Rosamunde von Fr. Schubert, Paradies und Peri und die Ballade vom Pagen und der Königstochter von Rub. Schumann, die D-moll-Symphonie von Beethoven, die noch nicht zur Aufführung gelangte Theile von S. Bach's H-moll-Messe, eine neue Composition von Rub. Brahms: «Ein deutsches Requiem»; ferner vorausgesetzt dass List seine Einwilligung giebt, dessen Oratorium Die brüder Elisabeth. Rubinstein wird wahrscheinlich noch einmal in einem der folgenden Gesellschaftsconcerte spielen und gedenkt hier mehrere Concerte zu geben; sein erstes findet am 27. October unter Mitwirkung der Sängerin Helene Magnus statt. — Die Pflühermannen haben ebenfalls ihren Concertcyclus angekündigt. Als Novitäten gelangen dieselbe zur Aufführung: Eine Symphonie von Seb. Bach in F, ein Concert für zwei Violinen, Celu und Streichorchester von Händel, Mozarts Haffer-Serenade, die Cdur-Overture von Mendelssohn (Op. postumum), das Tängemide «Wallenstein» von Rheinberger und die Symphonie in B von Volkmann. — Das Quartett Heilmesinger, in welchem an Stelle des Secundageigers Hofmann ein Schüler Heilmesberg's, Dragmire Kronecvicek, getreten ist, beginnt am 17. Nove. seine Productionen. — Joachim wird ebenfalls noch im November in Bremen seinen Concertcyclus unter Mitwirkung von Joh. Brahms eröffnen. — Der Männergesangverein führte bei der am 30. October stattgefundenen Enthüllung des Schwarzberg-Denkmales die Festeclante, deren Composition abermals Hofcapellmeister Herbeck übernommen hatte (es ist dies die vierte der für ähnliche Anlässe componirten Cantaten), auf dem an der Ringstrasse gelegenen Schwarzberg-Platz im Chor aus.

Der thematische Catalog Seb. Bach'scher Werke, dessen Erscheinen wir in der vorigen Nummer meldeten, war ein knapp vortrechend desselben gehalt, so hätten wir den Haupttitel besser in's Auge gefasst, der wie folgt lautet: Thematisches Verzeichniss der Instrumentalwerke von J. S. Bach, auf Grund der Gesamtausgabe von C. F. Peters. Es ist also kein thematischer Catalog von S. Bach's Werken überhaupt; trotzdem ist derselbe doch eine sehr dankenswerthe Gabe und verdient um so mehr Anerkennung, als die folgenden vollständigen Catalog. Der gegenwärtige hat Herrn A. Dörffel zum Verfasser. Bemerkenswerth ist, dass in der Peters'schen Ausgabe nunmehr 88 miltliche Bach'sche Instrumental-

werke enthalten sind; wir kommen natürlich auf dieselbe noch zurück.

(Eingesandt.) Der Musikverein in Bozen hat den Capellmeister Hrn. M. Nöglinger in Innsbruck zum Ehrenmitglied ernannt.

In der kaiserl. Hofcapelle zu Wien kam am 18. Oct. Schumann's Messe zur Aufführung.

Am 16. Conservatorium in München sind 61 Schüler und für die Chorschule 23 Hospitanten aufgenommen worden. Die Anmeldungen beliefen sich auf 110, mithin sind 24 zurückgewiesen worden, was auf ziemlich strenge Vorprüfungen schliessen lässt.

Halle. Die Übernahme der Direction der Abonnementconcerthe durch den in Leipzig lebenden Redacteur dieser Blätter ist in letzter Stunde wegen nicht zu beseitigender örtlicher Schwierigkeiten suspendirt worden, und wird Herr Musikdirector John, wie selber in Vertheilung von Rob. Franz, diese Concerte vorläufig auch selber dirigiren. Das erste derselben fand schon am 15. Oct. mit folgendem Programm statt: Symphonie Nr. 8 von Beethoven, Mädes-Overture von Charubini, Gesangsvorträge des Fr. Bors aus Hamburg (dieselben Arien, die sie Tage vorher im Leipziger Gewandhaus gesungen), endlich Violoncello-Vorträge des Herrn Grützmacher aus Dresden, und zwar eine ganze Suite (ohne sie Begleitung, Nr. 5 der Dörlauer'schen Ausgabe) und ein eigenes Concert mit Orchester. — Dagegen ist die Leitung der Siagacademie dem Erstbesetzten verbleiben.

Mendelssohn's «Paulus» gelangte am 16. October in Grimm's (Sachsen) zur Aufführung.

Der bekannte und sehr geschätzte Orlatoriansänger Herr Carl Hill, Postbeamte in Frankfurt a. M., hat von dortigen General-Postamt eine mehrmonatliche Urlaub erhalten, was wir den Concert-Unternehmungen hiermit zur Beachtung mittheilen.

In Kopenhage n wird Anfangs November Frau Clara Schumann im Verein mit Herrn J. Stacke zwei Concerte geben.

In Braunschweig ist zwischen den streitenden musikalischen Parteien ein Compromiss zu Stande gekommen, zufolge welchem der Concertverein 8 Concerte veranstaltet wird, von welchen die ersten vier durch die Braunschweiger, die andern vier durch die hannoversche Hofcapelle ausgeführt werden.

Zu den bekannten Clavier-Unterrichts-Briefen von A. Henes ist aus noch Ähnliches über Gesang hinzugekommen. «Der Selbstunterricht im Gesange, eine Abhandlung in 19 Briefen nebst Beispielen» heisst eine Broschüre (74 Seiten), welche der grosshrzogl. Badische Hofopernsänger Herr L. Ruohe bei F. Bassermann in Heidelberg hat erscheinen lassen.

In Baden-Baden starb in der Nacht vom 4. zum 3. October Hofcapellmeister T. G. H. Beck, 68 Jahre alt. Er war geboren 1799 zu Ansbach, wurde in München 1817 am Isarthheater als Capellmeister, 1823 an der Hofcapelle desselbst, 1827 in Hechingen als Hofcapellmeister des Fürsten von Hohenzollern angestellt, mit welchem er 1833 nach Löwenberg in Schloßen übersiedelte. Nachdem er in den Ruhestand versetzt worden, lebte er in München und zuletzt in Baden-Baden.

Leipzig. Das erste Concert der «Enterpe» fand am 31. d. M. statt. Der Redaction d. Bl. das übliche Freibleib nicht zugespargen ist, so begannen wir uns mit der Mittheilung des Programms. Dasselbe enthielt Volkmann's Fest-Overture und am Schluss Beethoven's A-dur-Symphonie; als Solisten producirten sich die Pianistin Franz. Skiva aus Wien mit Hiller's Fis-moll-Concert und kleineren Solostücken, dann ein Violinist Herr Kemmermusik A. Wunsch, welcher ein Concert von Ernst vortrug.

Herr August von Adelberg hat am 27. Oct. im Gewandhause ein Concert gegeben, in welchem er ausschliesslich eigene Compositionen zur Aufführung brachte.

Zeitungsnachr.

In Nr. 41 der «Neuen Berliner Musikzeitung» hat sich Herr Rub. Eitner der dankenswerthen weit andankbaren Mühe unterzogen, dem Dr. Dom. Mettenleiter, Verfasser einer Musikgeschichte der Stadt Regensburg und der Oberpfalz, die grossen Schwächen seiner Arbeiten nachzuweisen.

Dieselbe Zeitung charakterisirt in der Journalschau ihrer Nr. 42 den in unserer Nr. 41 enthaltenen Aufsatz «Ueber Phantasie und Empfindung», der einen der namhaftesten deutschen Gelehrten zum Verfasser hat, folgendermassen: «Viel geistreiche Phrasen, viel unverdaut Beiseseiten, Widersprüche auf jeder Seite.» Wir theilen dies unsern Lesern mit, damit sie selbst urtheilen mögen, auf welcher Seite die Wahrheit liegt.

ANZEIGER.

Robert Schumann's Werke

[1892] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Op. 39. **Zigenerleben**, Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl G. P. Gradener. Partitur 4 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr.

Op. 138. **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea**, für Orchester. [Nr. 4 der nachgelassenen Werke.] (Seiner lieben Clara gewidmet.) Partitur in 3^{ter} 4 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavier-Ausz. zu vier Händen, vom Componisten 4 Thlr. Clavier-Auszug zu zwei Händen, vom Componisten 35 Ngr.

Op. 137. **Jagdlieder**. Fünf Gesänge von H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hornen ad libitum). [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 3 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen einzeln à 74 Ngr. Hornstimmen einzeln à 5 Ngr.

Nr. 1. Zur hobeo Jagd: »Frisch seuf zum fröhlichen Jagden.

2. »Habel Achi!.

3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth.

4. Frühe: »Früh steht der Jäger aus.

5. Bei der Fische: »Wo giebt es wohl noch Jagden!.

Op. 138. **Spanische Liebeslieder**. Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 3 Thlr.

— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu 2 Händen 3 Thlr.

Abtheilung I.

Nr. 1. Vorspiel. (Im Bolero-tempo.) 3 Ngr.

2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein, für Sopran 5 Ngr.

3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen, für Tenor 3 Ngr.

4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen, f. Sopr. u. Alt 44 Ngr.

5. Romanze: »Fluthreicher Ebro, für Bariton 10 Ngr.

6. 3^{tes} Duetto für Bass 10 Ngr.

Abtheilung II.

7. Intermezzo. (Nationellanz.) 5 Ngr.

8. Lied: »Weh, wie sorgig ist das Mädchen, f. Tenor 5 Ngr.

9. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge, für Alt 74 Ngr.

10. 3^{tes} Duetto für Sopran 74 Ngr.

11. Duett: »Blau Augen bist des Mädchen, für Tenor ood Bass 10 Ngr.

Nr. 10. Quartett: »Dunkler Lichtglaß, blöder Blick«, für Sopran, Alt, Tenor und Bass (24 Ngr.

Op. 110. **Vom Pagen und der Königstocher**. Vier Balladen von E. Geibel, für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Singst. 3 Thlr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 111. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] [Frau Levin Frege gewidmet.] 224 Ngr.

Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wandrer, dem verschwunden so

Sonn' als Mondelichte, von Justus Kerner. 74 Ngr.

2. »Leh' deine Wang' an meine Wang', von H. Heine. 5 Ngr.

3. Mädcheneswerth: »kleine Tropfen, seid ihr Thränen? Unbekannter Dichter. 5 Ngr.

4. »Men Wagen rollet langsam, von H. Heine. 74 Ngr.

Op. 113. **Das Glück von Edenhall**, Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Hagenclaver, für Männerstimme, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 4 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 114. **Neujahrstod** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 10 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

Op. 117. **Messe** für 4stimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Chorstimmen à 124 Ngr.

Op. 118. **Requiem** für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Ausz. 5 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 15 Ngr. Clavier-Ausz. zu vier Händen von F. L. Schubert 4 Thlr. 25 Ngr. **Scherzo und Presto passionato** für des Pianoforte. [Nr. 12 aus 13 der nachgelassenen Werke.]

Nr. 1. Presto 15 Ngr.

2. 9. Scherzo 4 Thlr.

[1892] Binnen Kurzem erscheint in unserm Verlage:

Clavierauszug und Singstimmen

zu

Ludwig v. Beethoven's Ruinen von Athen.

Mit einer neuen niederländischen Dichtung von

Dr. J. P. Heije

Griekenlands Worsteltyrd en Verlossing

(Griekenlands Kampf und Erlösung).

Die deutsche Uebersetzung von Frau Henriette Heinz-Berg.

Des Textbuch ist bereits erschienen und für Deutschland bei Friedr. Fleischer in Leipzig à 74 Ngr. zu haben.

Beurtheilungen hierüber findet man in der Süddeutschen Musikzeitung vom 19. August und Leipz. Allgem. Musikal. Zeitung vom 26. August.

Amsterdam, September 1867.

Th. J. Roothaan & Co.

[1872] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegessang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernshelm.

Op. 10.

Partitur 4 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen 1 — 25 —
Chorstimmen einzeln 1 — — 24 —
Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. November 1867.

Nr. 45.

II. Jahrgang.

Inhalt: Händel's Chor „Das hören die Völker und sind erstaunt aus dem Israel in Egypten.“ — Recensionen (Gesangsmusik). — Briefe aus Köln. II. — Die Musik im Staade der Erniedrigung. — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Miscellen [Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig]. Kurze Nachrichten. Zeitungsgeschau). — Anzeiger.

Händel's Chor „Das hören die Völker und sind erstaunt“ aus dem „Israel in Egypten“.

S. B. Der Wanderer, welcher eine schöne Landschaft, etwa einen Wald, durchschreitet, empfindet die ganze Macht des Natureindrucks, ohne sich immer über die Details Rechenschaft zu geben, entweder weil sein Auge nicht geübt ist die Einzelheiten zu isoliren und für sich zu betrachten, oder weil er diese Einzelheiten nicht unter bestimmten Gesichtspunkten des Schönen zu fassen und durch technische Ausdrücke zu fixiren vermag. Begleitet ihn auf seiner Wanderung ein Landschaftsmaler, so wird schnell alles lebendig, was vor seinem blöden Auge wie todt dalag, er bemerkt dann mit Hilfe des Malers tausend kleine Züge, die er früher nicht beachtet, die aber in ihrer Totalität den Natureindruck hervorbringen oder doch mitbedingen, dessen er sich im Ganzen bewusst war.

Aehnlich ergeht es wohl dem Laien beim Anhören eines Musikstücks. Die Musik »stimmt« ihn, er empfindet einen Eindruck, sei es ein freundlicher oder erster, heiterer oder grossartiger; aber wenn er sich das Ganze aus dem Einzelnen erklären und den Totalindruck gleichsam reconstituiren soll, so kommt er in Verlegenheit: es ist ihm Alles mystisch, weil er die entscheidenden Merkmale nicht erkennen und bezeichnen kann. Selbst dem Musiker und Kritiker gelingt es nicht immer, sich und Andern derartige Details deutlich zu machen, weil die technische Terminologie nicht immer ausreicht und die unmittelbare Anschauung der betreffenden Noten dann jede anderweitige Betrachtung oder Analyse ersetzen muss.

Für den Musiker ist ein grossartiges Musikstück vor Allem eine Reihe von grossen Einzelzügen, eine Reihe von merkwürdigen Anwendungen ihm sonst ganz wohl bekannter Tonfolgen, die aber an ihrer Stelle eine besondere Bedeutsamkeit erlangen und deren Wirkung daher für ihn an diesen Stellen etwas Frappantes hat, das er nur der Genialität ihres Erhebers zuschreiben vermag. Denn im Einzelnen hat er ja diese Fortschreitungen selbst hundertmal producirt und nur die Zusammenstellung zu

II.

einem Ganzen und die Bedeutsamkeit des Einzelnen in diesem Ganzen ist es, was ihm Erstaunen und Bewunderung erweckt.

Dasjenige, was uns in dem oben bezeichneten Chor Händel's, den wir vor einiger Zeit zu analysiren versprochen, als genial und grossartig auffällt, ist im Grunde technisch nichts anderes, als was wir in andern Werken desselben oder anderer Meister auch finden: Accordfortschreitungen, Modulationen, Stimmführungen, Chor- oder Orchesterwirkungen, überhaupt rein musikalische Züge, die aber hier zu einem besondern Nach- und Ausdruck sich gipfeln und in ihrer Gesammtheit eine Fülle von Eindrücken ergeben, die mit überwältigender Macht auf unser Ohr und durch dasselbe auf unsere Empfindung und Phantasie wirken.

Dass Händel's hier gebrauchte Mittel, nämlich die des verminderten Septimenaccords, der chromatischen und enharmonischen Fortschreitung, auch anderwärts, aber in verwandten textlichen Stoffen und zu ähnlichen Zwecken vorkommen, davon hier nur ein paar Beispiele: Mozart, *Oro supplex* im Requiem und der Gesang des steinernen Gastes im zweiten Finale des Don Juan; — S. Bach, *Credo* der H-moll-Messe, Adagio: »*Et expecto resurrectionem mortuorum*«. Es ist gewiss nicht unmerkwürdig, dass in den zwei Mozart'schen Stellen und ebenso in unserm Händel'schen Chor übereinstimmend das Hereinragen einer übersinnlichen, unberechenbaren, daher bedrohlichen oder das Menschenge müth zerknirschenden Macht durch die Töne zum Ausdruck kommt. Historisch wichtig und nicht zu übersehen ist dabei der Umstand, dass Mozart's, in den Jahren 1787 und 1791 geschriebene, allezeit mit Recht bewunderte Stellen schon 50 Jahre vorher in Bach'schen und Händel'schen Partituren Vorläufer hatten. Den Zeitgenossen Mozart's war dies mit sehr geringen Ausnahmen begreiflich unbekannt, und noch heute mag es Viele geben, die Mozart hier für durchaus originell halten; denn mit Bach'schen und Händel'schen Werken sind schliesslich doch nur Jene genauer vertraut, die in grossen Städten leben, oder die Mittel besitzen zu grossen Auffüh-

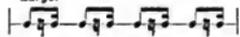
45

rungen zu reisen, oder sich durch Studium der Partituren und Clavierauszüge mit den Werken jener Meister bekannt zu machen. Das Unterscheidende bei Mozart einerseits und Bach und Händel andererseits liegt hauptsächlich darin, dass bei jenem die Instrumentalwirkung, bei diesen die Chorwirkung den Ausschlag giebt. In Mozart's *Oro supplex*: singt der Chor einfach vierstimmig und accordisch parallel, im Finale des Don Juan kommen nur die Solostimmen in Betracht, dazu aber ein reiches und sehr charakteristisch ausgestattetes Orchester; bei Bach dagegen haben wir voll austönenden funfstimmigen und bei Händel sogar achttimmigen Chor.

Betrachten wir nun die Ueberrassungen, die Händel in dem Chor »Das hören die Völker« anwendet und mit ungeborener Nachdruck durch alle künstlerisch zu rechlertfertigen Mittel verschärft, etwas genauer. Man wird dabei ersehen, dass Alles an seinem Ort mit der grössten Wirkung geschieht und doch schliesslich wieder Alles höchst einfach und vollkommen logisch ist.

Ob zuvörderst das Auftreten von E-moll nach dem in D-moll stehenden (gewöhnlich wegbleibenden) Duett für Alt und Tenor »Du in deiner Gnade« absichtlich ist oder bloss zufällig, mag dahin gestellt bleiben. Gewiss ist, dass der Eintritt dieser Tonart etwas Beängstigendes mit sich bringt. Er macht allein schon, namentlich im *forte* des gesammten (Streich-) Orchesters, den Eindruck einer gewaltsam eingreifenden Macht, die ihre eigenen Wege geht. Es muss indes befügelt werden, dass mit dem E-moll ein ganz neues Stück beginnt, also jedenfalls eine hinlängliche Pause vorbergeht, um die unvermittelten Tonarten nicht allzu hart erscheinen zu lassen. Das Stück beginnt sogleich mit dem chromatisch herabsteigenden Motiv $\overset{h}{\text{a}} \overset{\bar{a}}{\text{e}} \overset{\bar{a}}{\text{d}} \overset{\bar{a}}{\text{c}} | \overset{\bar{c}}{\text{b}} \overset{\bar{c}}{\text{a}} \overset{\bar{c}}{\text{h}}$, welches mit den entsprechenden Accorden nebst Orgelpunkt auf E, also in grosser Fülle und Schärfe aufritt und auch sogleich in den Bässen wiederholt wird. Der Rhythmus des Stücks geht dabei fast beständig in dem majestätischen

Largo.



einher. Wirkt der nach drei Takten E-moll des Chors endlich eintretende C-Accord in seiner Neuheit und in der hohen Lage der Chorstimmen schon gewaltig, so ist die Wendung zum verminderten Septimenaccord auf *a*is in Verbindung mit dem Eintritt aller 8 Stimmen zu den zum ersten Mal ausgesprochenen Worten und sind erstaunte, schon höchst bedeutend, und ebenso bei plötzlichem *piano* die Wendung nach H-moll, da man doch, der Hauptart E-moll nach, den H-dur-Accord als Dominante erwartet. Der Satz verharret dann einige Takte auf dem Bass *F*is als fünfter Stufe von H-moll; aber schon beginnt zu den Worten »Schrecken fasst sie rings umhers« eine neue Entwicklung in kühnen Zügen, mit Trugschlüssen u. s. w., die schliesslich wieder zur Dominante der Hauptart, *H*, zurückführt. Grossartig sind in diesem

kleinen Stück schon die gebauten mächtigen und langgestreckten Vorhalte, wodurch Harmonien von ungeheurer Fülle zu Tage kommen. Wie vollkommen logisch ist das Alles, nicht der mindeste Verstoß gegen irgend ein musikalisches Gesetz geschieht, und doch wie schrecklich erhaben und zerschmetternd schlägt das ein! Das ist aber erst der Anfang. Geradezu furchtbar wirkt nach dem Halbabschluss auf H-dur zu den neuen Worten *a*ll die Eingebornen Kanaans (ergreift die Angst) der *Fortissimo*-Eintritt von H-moll in der Terzlage, wodurch also der schneidendste Gegensatz (*d* gegen *d*is) gerade in die Oberstimme, auch in die Geigen etc. zu stehen kommt. Einfach und gross wendet sich die Harmonie zur Dominante von H-moll, *F*is, und sinkt hier plötzlich in's *piano*. Das Orchester lässt seine punktierte Bewegung fallen und bloss nachschlagende Viertelnoten hören, wodurch der Rhythmus in eigentümliches Schwanken gerät; es sind hier die Worte »ergreift die Angste, die zum ersten Mal ausgesprochen werden und zwar mit einem neuen Motiv, das den Stempel der innern Wahrheit und der Genialität auf der Stirne trägt; einzelne Stimmen nacheinander tragen es vor, als ob es keine Gesamtheit mehr gäbe, und jede einzelne Stimme sich wie im Weltall allein und ohne Stütze fühle! Das merkwürdige Motiv nimmt später eine neue sprechende und klagende Gestalt an, indem es sich von oben nach unten senkt. Dieser *Pianosatz* dauert nur 2—3 Takte, dann dehnt sich ein kurzes *Crescendo* über den vierten Takt aus, und die Harmonien wenden sich jäh von E-moll über den H-moll-Sextaccord zum Septimen-Accord *c*is *e*is *g*is *h*, wo mit furchtbarer Gewalt im *forte* alle Stimmen sich wieder zu den Worten *a*ll die Eingebornen Kanaans vereinigen: es ist, als ob die Welt aus den Angeln ginge! Und wieder sinkt Alles in's *piano* zurück, und jenes umgewandelte Motiv lässt sich vernehmen. Die Bässe gehen diesmal ihren punktierten Schritt ohne Umsehen weiter; die Singstimmen führen das Motiv canonisch fort, vertiefen sich jetzt mehr darin als früher, die Modulation schwankt zwischen *F*is-moll, H-moll, E-moll wie mit absichtlicher Unsicherheit einher; dann, als statt dem E-moll-Schluss E-dur erfolgt, geht der Satz sogar nach A-moll weiter, aber mit dem einschneidenden

kleinen Secund-Vorhalt $\overset{c}{\text{a}} \overset{c}{\text{a}}$, einem raschen *crescendo*, und

noch chromatisch von E zum verminderten Septimen-Accord auf *F*is, wobei wieder alle Stimmen im *forte* vereinigt sind; von da ab schreitet der Satz nun wieder im allerhöchsten Ton der Majestät über *F*is chromatisch nach $\overset{7}{\text{f}} \overset{8}{\text{a}} \overset{9}{\text{b}}$, mit beständig einschneidenden Secundvorhalten, bis der Bass zu *c*is gelangt, und jenes klagende Motiv abermals im *piano* eintritt. Noch einigemal wiederholen sich diese Gegensätze. Aber noch sind die Schlussworte »durch die Stärke deines Arms« nicht ausgesprochen gewesen. Prachtvoll setzt nach einem H-moll-

Schluss der volle Chor und das volle Orchester *fortissimo* mit G-dur ein; aber nur einen Takt dauert dieser Accord, und abwärts wendet sich die Modulation in grossen unerbörten kühnen Zügen nach C-moll und G-moll,* wieder mit schneidenden Vorhalten bei hoher Lage aller Singstimmen. Hier aber giebt es eine enharmonische Verwandlung. Nach G-moll folgt *g ais (h) cis e*, der Bass rückt dumpf in's *fa* hinauf und so werden wir in kürzester Frist mit der Gewalt der ganzen Tonmasse aus der C- und G-moll-Region wieder hinübergeworfen nach H-dur. Hier ist in der Composition ein grosser Einschnitt. Das Orchester verstummt vorerst gänzlich, die punktierte Bewegung hat, als es wieder eintritt, aufgehört und kommt auch nicht wieder zum Vorschein. Auch das ist vollkommen dem Text analog, denn dieser sagt: »Sie werden erstarren wie Stein, bis vorüber dein Volk zieht, o Herr!« Der Charakter des Satzes und Orchesters gestaltet sich, nachdem die männlichen Chorstimmen ohne orchestrale Unterstützung im *unisono* und auf einem Ton das »Sie werden erstarren wie Steine ausgesprochen, jetzt ganz neu. Erstens werden die Orgelpunkte der Orchesterbässe vorherrschend, das »Erstarren« trefflich malend; ferner fallen die vielen, stark dissonierenden Vorhalte des Vorbergehenden weg, denn nicht mehr die Angst und die Furcht vor der grossen Macht Gottes sind das Object, sondern das Erstarren über den grossen Vorgang, dass kein Volk vorüberzieht. Eine grosse Rolle spielen in dem unendlichen Wallen, welches nun wie paarweise vor sich geht (indem immer zwei Stimmen in Terzen aufwärts steigen, gefolgt sogleich von neuen Paaren), die kleine None und Septime des Dominantaccords, auf welche die Stimmen, wie auf das höchste Ziel der Sehnsucht hindringen; die Schlussworte »Das du erworben hast« werden zur Cadenzirung in den betreffenden Tonarten verwendet, und von neuem beginnt immer die grosse Wanderung, die, zuerst von $\overset{\#}{H}$, dann von $\overset{\#}{E}$, $\overset{\#}{A}$ und $\overset{\#}{H}$ und $\overset{\#}{H}$ und $\overset{\#}{H}$, $\overset{\#}{Cis}$, $\overset{\#}{Fis}$ und $\overset{\#}{Dis}$, $\overset{\#}{E}$ und zuletzt $\overset{\#}{A}$ ausgehend, schliesslich in E-moll ihr Ende erreicht. — Die chromatischen Fortschreitungen sind im zweiten Theil seltener als im ersten, aber da sie allemal zu einem verminderten Septimenaccord führen, so gewinnen sie auch hier eine besondere Kraft und Bedeutung. — Merkwürdig ist in dem ganzen Satz die Behandlung des achtstimmigen Chors, wo bald strenge Achtstimmigkeit herrscht, bald wieder die einzelnen Stimmen beider Chöre im *unisono* gehen. Hierdurch entstehen ganz eigene Wirkungen, die da natürlich nicht gleichgültig ist, ob ein gewisser Gang auf einmal statt von 30 von 60, oder, wie bei grossen Musikfesten, statt von 100 von 200 Sängern gesungen wird. Wir haben uns beim ersten Hören nicht recht erklären können, woher bei manchen Stellen plötzlich die grosse aufschwellende Fülle kam; der spä-

* Harmonisch vollkommen vermittelt, aber da man eben erst in H-moll war, doch höchst frappant.

tere Blick in Partitur oder Clavierauszug hat uns über das einfache Mittel der stellenweisen *Unisonos* belehrt.

Dieser Händel'sche Chor gehört zu dem Staunenswerthesten, was die musikalische Phantasie je erzeugt hat. Wir haben von ihm allemal einen Eindruck empfunden, der weit über die bloss musikalische Bewunderung hinaus ging. Wie er aus mächtig erregter Phantasie hervorging, so wirkt er wieder auf die Phantasie des Hörers zurück; man denkt nicht mehr an Nonen, Vorhalte, Enharmonik u. dgl., sondern wird durch die grosse Gewalt der Töne und durch den Text, auf welchem sie sich aufbauen, direct an einen der grossen sagenhaft-historischen Momente geführt, wo das Eingreifen einer höheren Gewalt alle Berechnungen der Menschen zu Schanden macht, und man sich wie ein Wurm fühlt, über dessen Haupt unbegreifliche Dinge vorgehen.

Recensionen.

Gesangsmusk.

Ferd. Hiller. Acht Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. Zweite Folge. Op. 123. 2 Hefte. Leipzig und Winterthur, J. Bieder-Biedermann. Partitur und Stimmen 4 Thlr. 20 Ngr.

— a — Selten haben wir beim Durchlesen neuer Musikalien einen so behaglichen und angenehmen Eindruck gehabt, selten hat uns auch derselbe Componist in andern seiner Werke einen so ungetrübten Genuss bereitet, als wir diesmal an uns erfahren. Wenn das Grazie nicht auch geistvoll ist, wird es bald langweilig, und wenn dem Geistreichen die Grazie fehlt, dann wird es leicht abtösend. Die richtige Verbindung gelingt nur dem Genie immer, dem Talent nur in besonders günstiger Stunde, als ist aber diesem Meister Hiller wirklich gelungen, und wir freuen uns dessalofrichtig.

Die vorliegenden Hefte sind die Fortsetzung einer schon vor einigen Jahren in demselben Verlag erschienenen Reihe von ebenfalls acht Gesängen für dieselbe Besetzung. Dass die Gesänge für Chor (zwei Soprane und Alt) bestimmt sind, wird dem Leser erst in der letzten Nummer klar, wo zum ersten und einzigen Mal die Bezeichnung »Solo« und »Tutti« vorkommt. Doch denken wir uns, drei schöne Solo stimmen müssten unter Umständen, z. B. im Zimmer, diese Gesänge ebenfalls mit bester Wirkung wiedergeben können.

Die beiden Hefte enthalten mannigfaltige Silariten: Homophones und im Nachahmungsstil Gehaltenes, Ernstes und Heiteres, ja selbst Komisches, volkstümlich Einfaches und künstlerisch Künstliches. Durchaus aber erfreute uns die Gelenkigkeit des musikalischen Ausdrucks, die, ohne den musikalischen Fluss zu stören, jedem Gedanken des Gedichtes sich sinnig anschmiegt und dadurch eine seltene Fülle schöner und leicht musikalischer Züge hervorruft. So ist im ersten Stück: »Herbsttage« (von L. Iselleib) nicht nur der rechte warm-melancholische Herbstton gleich getroffen, es ist auch der specielle Gegensatz des Schmerzlichens und des Behaglichen, Friedlichen, wie ihn das Gedicht bietet, durch den Gegensatz von (A-) Moll und Dur, verbunden mit andern gegensätzlichen Merkmalen (wie Homophonie und Nachahmungsstil) trefflich hervorgehoben.* — Nr. 2. »Viele Grüsse« (von P. Heise), ein Stück von launig-warmer Haltung, hat die Form eines Canons, indem zuerst

* Bei einem neuern Abdruck wird wohl Seite 5 System 4 ein Druckfehler beseitigt werden, der nicht ganz zweifellos zu lösen ist.

der erst Sopran die ganze, acht Takte lange, Melodie allein singt, dann der zweite Sopran und endlich der Alt sie wiederholt, wozu die vorangegangenen Stimmen contrapunktieren. Die barmonische Haltung begünstigt diese Behandlungsweise durch Sequenzen. Am Schluss findet sich dann noch eine Coda, wo zuerst die Stimmen sich in secundarweiser Nachahmung aufbauen, dann eine schlakhaft-humoristische Wendung von trefflicher Wirkung zum Ende führt. — Nr. 3. »Frühlingsgeläute (von P. J. Immergrün) geht natürlich aus A-dur, ist ein Strophenlied und wirkt durch Gegenüberstellung von Zusammen- und Einzelgesang sehr glücklich. In der vierten Strophe lässt der Componist mit feinem Gefühl an Stelle des frühern Einzelgesangs zu den Worten »Der Frühling ist da« den Chor mit neuem Motiv forte eintreten, wodurch, aus der Sphäre des reinen Strophenlieds heraustretend, eine prächtige musikalische Wirkung hervorgebracht wird, und gleichzeitig dem Gedanken des Gedichts sein Recht geschieht. — Nr. 4. »Gefangens (von Immergrün) will uns seines etwas gar zu sentimentalien Gedichts wegen (das einen Vogel im Käfig zum Gegenstand der Betrachtung macht, ihm aber dabei allzuviel Bewusstsein zumuthet) weniger gefallen, doch ist die Musik dadurch, dass die Melodie in der Mittelstrophe liegt, worüber der erste Sopran mit gefühlvoller Monotonie sich melancholisch hinlegt, ganz interessant. Am Schluss überrascht uns zuerst das B-Jur der Singstimmen zu dem G-moll der Begleitung, doch kann man sich an die Wendung gewöhnen. — Nr. 5. »Die Capelle« (von J. Sturm) hat im Text einen religiösen Grundgedanken und Abschluss, den Hiller mit vieler Wärme, ja mit Begeisterung erfasste und musikalisch ausbaute. Die Tonart dieses Stücks ist Es. — Nr. 6. »Frau Kukuk« (von J. Sturm) ist von äusserst launiger Haltung, indem der Kukukruf in Singstimmen und Clavierbegleitung allenthalben nachgebaut und zu den komischsten Zusammenklängen, einmal gar in lauter springenden Dreiklängen, also mit offenen Quinten :



Ku - kuk, Ku - kuk, Ku - kuk.

verwendet ist. Das Stück ist zugleich ein Canon (ähnlich wie Nr. 2), dessen Melodie volksthümlich und sehr reizend klingt. Nach dem eigentlichen Canon folgen dann wieder allerliebste imitatorische Züge, die von der Leichtigkeit Zeugnis geben, mit welcher Hiller sehr mehrstimmig schreibt. Dieses Stück muss natürlich als ein komisches betrachtet und das Gedicht nicht mit allzu strengem Sinn beurtheilt werden. — Nr. 7. »Volkslied« (von Immergrün) entspricht seinem Namen, und enthält in der Harmonisirung Anklänge an die uralte Dreiklangsmusik. Es ist durchaus homophonier Art und hat vier gleichlautende Strophen. — Nr. 8 endlich: »Mälied« (von W. Fischer), zieht ein Sopran-Solo heran, dessen Melodie dann in der ersten Strophe vom Chor dreistimmig wiederholt wird; bei den andern Strophen greift der Chor auf andere Weise ein. Durch das ganze Stück geht ein recht kräftiger Frühlingsklang, doch scheint uns die Abwesenheit aller polyphonen Behandlung gefährlich für die Dauerhaftigkeit seiner Wirkung.

Die Clavierbegleitung ist durchaus äusserst einfach gehalten, aber obligat, und stützt nicht blos die Singstimmen in der Intonation, sondern belebt auch das Ganze wie durch reizende Arabesken.

Wir zweifeln nicht, dass die beiden (Hrn. J. Stern in Berlin gewidmeten) Hefte sich schnell allgemeiner Zustimmung erfreuen werden.

Briefe aus Cöln.

II. (Vergl. Nr. 30.)

Die Concertsaal ist nun auch hier eröffnet, und schon drängen sich die Aufführungen in rascher Aufeinanderfolge. Es war freilich keine Triumpfpforte errichtet, durch welche Frau Muska diesmal ihren Einzug bei uns hätte halten können; nicht festlicher Jubel und fröhe Herzen empfangen sie, sondern ein kleines Häuflein mit gelehrten, kritischen Gesichtern, welches der Pianist Herr Mortier de Fontaine zu einem historischen Concert im sogenannten Isabelleensal des Gürzenich versammelt hatte. Es gehörte ein grosser Muth dazu, nach dem wenig erfolgreichen frühern Vorgang von Herrn und Frau Marchesi, der auf manchen Andern wohl entmutigend wirken mochte, mit einem ahermaligen Versuch eines historischen Concerts hervorzutreten; doch ganz andere Motive kamen im weitem Verlauf hinzu, die uns die Kühnheit des Herrn Mortier noch mehr bewundern liessen und wohl die Ursache sind, wenn Herr Mortier das erreichte, was er — vielleicht nicht bezweckt hatte, nämlich die historischen Concerte hier in gänzlicher Missetheil zu bringen. Schon die kritik- und geschmacklos Zusammenstellung des Programms, in dessen 22 Nummern von ebenso vielen Tonsetzern — von W. Bird an, einem Componisten aus der sehr entlegenen Zeit der Königin Elisabeth von England, bis herab zu Liszt — der Concertgeber seinem Publicum eine klare Uebersicht der Entwicklung der Claviermusik innerhalb eines Zeitraums von nahezu drei Jahrhunderten zu geben beabsichtigte; — die unbegreiflich pianose, ungünstige Wahl der Stücke, welche bald hier von bedeutenden Tonsetzern verhältnissmässig Unbedeutendes brachte, bald dort die schroffsten Uebergänge unvermittelt nebeneinander stellte — dies Alles musste von vornherein unser grösstes Bedenken erregen. Musste nicht, wenn in dem überraschenden Ohr nach einem Haydn'schen Menuett, einem Mozart'schen Rondo plötzlich die mächtigen Klänge von Beethoven's C-moll-Sonate Op. 111 überbrausen, musste nicht der staunende Hörer fragen: »Machte die Kunst in ihrem sonst so naturgemäss fortschreitenden Entwicklungsgang wirklich solche Riesensprünge; ist gar kein vermittelndes Glied hier zwischen inne?« — Und wenn hierauf ein Schubert'sches *moment musical* — ein Fünfkünchen aus dessen Strahlenkranz — und kurze oder kürzere Clavierstücke von Schumann, Chopin, Mendelssohn, Hiller — musikalische Soustretzer, Schmetterlinge und Nippsschelen — vorbeiflatterten, welchen Begriff konnte der Unerfahrene sich von der Bedeutung dieser Meister machen?

Es war ein grosses Unternehmen, das schliesslich an seiner eigenen Grösartigkeit, — an der wenig geeigneten Persönlichkeit seines Unternehmers scheiterte. Nicht leugnen will ich, dass ich anfänglich beim Anhören der ältern Musik wenigstens der glatten und sauberen Technik des Herrn Mortier Anerkennung zollen musste; hart zwar dünkte mich sein Spiel und poesielos, aber correct. Jedoch nicht lange bewahrte Herr Mortier jene gewisse Pietät, welche er den Aeltern gegenüber gezeigt hatte; je weiter er heraufkroch in die neuere Zeit, desto mehr ward ich genöthigt, mein erstes Urtheil zu mässigen, zu künden, ja endlich geradezu umzukehren. — Das nennt man also künstlerische Objectivität (welche ein Lobredner des Herrn Mortier in einem weit verbreiteten Blatt sich einfallen liess, diesem nachzuräumen), das nur eines Künstlers würdig, auf die Weise, wie Herr Mortier namentlich die Werke der neuern Musik mit schonungsloser Hand zu zerreissen, da binzusetzen, dort zu ändern, sie mit grösser Willkür zu verstümmeln, und so jene düftigen Blumen entblättert und ihres Dufts beraubt dem Publicum hinzuwerfen!

Dies war sicherlich nicht die rechte Art, dem Interesse für historische Concerte bei uns aufzuhelfen, und letztere werden

auch unserer Meinung nach auf die Weise, wie man seither fast allenthalben gewohnt war, diese Sache anzufassen, schwerlich an Boden gewinnen. Ob dies aber wirklich ein so grosser Verlust ist? — Ich höre da freilich schon die Gelehrten und Classischen Wehe über mich treten rufen, allein gestatten Sie mir immerhin, hier meine bescheidene Ansicht auszusprechen.

Historische Concerte, wie das oben besprochene, sind bei Licht betrachtet wenig mehr als interessante Experimente, und in den seltenen Fällen wirklichen Gelingens ist der Erfolg wohl meist eher der mehr oder weniger bedeutenden Persönlichkeit des Concertgebers, als dem Antheil an der Sache selbst zuzuschreiben. Wenn ich nun sage: wir können ihren Verlust leicht verschmerzen, so will ich hierdurch darauf hinweisen, ernstlich zu untersuchen, welcher Gewinn der Kunst, dem Geschmack durch sie erwuchs, und man wird mir zugeben müssen, dass ihr wirklich ästhetischer Werth nicht gar hoch anzuschlagen ist. Damit fällt aber ihre so oft betonte Nothwendigkeit ganz weg; denn fragen wir uns doch: Haben wir unsere Gegenwart schon so sehr erschöpft, dass wir uns genöthigt sehen, in die graue Vergangenheit zurückzugreifen; fühlen wir uns in unsern neuesten Errungenschaften schon so sicher und fest, dass wir von der erreichten Höhe aus mit behaglicher Beschaulichkeit zurückblicken könnten auf die wirr verschlungenen Pfade des zurückgelegten Wegs? — Nicht Bach, nicht Beethoven sind es allein — namentlich was des Letztern spätere Werke betrifft — die noch so sehr mit dem allgemeinen Verständnis zu ringen haben, — bleiben wir in der Gegenwart und erkennen wir, wie unendlich viel noch geschehen muss, nur einem Schumann (und auch ihm nicht allein) den Weg zu ebnen. Und hier sollten wir unsere nächste Aufgabe suchen: das Publicum — einen grössern Theil desselben wenigstens, dessen Verständnis etwa gerade noch bei Mendelssohn ausreicht, so manche unserer Musiker ferner, welche sehr geneigt sind, schon mit Beethoven abzuschliessen — erst recht in unsere moderne — nicht Zukunfts- — Musik einzuführen, oder recht eigentlich den Sinn dafür zu wecken, ehe wir daran denken, auch einen historisch-kritischen Sinn zu befriedigen. Hand in Hand mit diesen Bestrebungen würden dann historische Concerte gehen, aber »historisch« nicht in jenem trocknen, schülmeisterlichen Sinn. Nicht das historisch-kritische Interesse des Forschers dürfte das Programm dictiren, sondern nur das ästhetisch Bedeutsame, Grasse finde hier Aufnahme, nur jene Meister, welche die Gipfpunkte ästhetischer hedutsamer Epochen bilden. Und kein Künstler, der vom Ernst seiner Aufgabe durchdrungen ist, kann sich vermassen, diesen colossalen Stoff an einem Abend zu bewältigen; noch weniger wird er wähen, in einem einzigen Stück von Bach seinen Hörern einen wahren Begriff von dessen Grösse geben zu können, noch etwa ein allseitiges Bild von Beethoven, wenn er eines von dessen spätesten Werken — gleichsam als Quintessenz aller vorhergegangenen — vorführt. Nein, er wird tief schöpfen müssen aus dem unergründlichen Born alter und neuer Kunst, um una auch nur von fern ahnen zu lassen, welch fürstliches Vermächtniss uns unsere grossen Meister hinterlassen haben.

Dieser Solrée des Herrn Mortier folgte auf dem Fusse Herrn F. Hiller's Concert zum Besten des Frankfurter Doms, welches dorchaus nichts Historisch-Kritisches an sich hatte, sondern nur volkstümlich sein wollte; und diesem Grundsatz einer edlern Volkstümlichkeit entsprach denn auch trefflich das mit seltener Unparteilichkeit arrangirte Programm. Statt weiterer Worte setze ich es Ihnen lieber gleich ganz her: Passacaglia für zwei Flügel von S. Bach — die Herren Gernsheim, Rudorff, Seiss und Hiller; Aeternum von Mozart — der Concerchor; Lieder von Kreuzhage und Hiller — FrI. Radecke; Elegie für Violoncell von Ernst — Herr Rensburg aus Rotter-

dam; zwei Lieder für Frauenchor von F. Hiller — die Schülerinnen des Conservatoriums; Andante cantabile von Ernst und Ungarische Nationalweisen von M. Hauser, für Violine — Herr v. Königsbów; Hymne für Sopranolo mit Chor von Mendelssohn — FrI. Scheuerlein und der Concerchor; Märsche für zwei Flügel (arrangirt) von F. Schubert — die Ausführenden wie oben; Jubilate Amen für Sopranolo mit Chor von M. Bruch — FrI. Radecke und der Concerchor; Lieder von Schumann — FrI. Scheuerlein; Improvisation auf dem Piano — Hr. F. Hiller; Terzette von F. Hiller — die FrI. Schmitz, Radecke und Kneip; Auforderung zum Tanz, für zwei Flügel arrangirt, von C. M. v. Weher — wie oben. Sie sehen, es war jedem Geschmack genug gethan, feinem, wie — weniger feinem; die Art der Ausführung war jedoch nur für einen einzigen berechnet: für den allerfeinsten. Namentlich von den Soli lässt sich fast nur Rühmliches sagen. So wäre es schwer zu entscheiden, welcher der beiden Sängerrinnen an diesem Abend die Palme gehörte — der frischen, glockenhellten Stimme des FrI. Radecke, oder FrI. Scheuerlein, welche Letzters besonders durch den wahrhaft begeisterten Vortrag der Mendelssohn'schen Hymne ihre Zuhörer hinriess. Bei dem Schumann'schen Lied »An den Sonnenschein« wollte es una indess bedünken, als hätte da die Sängerin des Guten ein wenig zu viel gethan; verführerisch genug dazu ist freilich das reizende Lied, aber lohnend ist es doch, dieser Versuchung zu widerstehen, und es in ungezwungenem Vortrag durch seine eigene Grazie wirken zu lassen. Auffallend war una in der Clavierbegleitung zur »Widmung« von Schumann das Ausbleiben des Ritornells am Schluss. — Herr Concertmeister von Königsbów lernten wir bei dieser Gelegenheit von einer ganz andern Seite bewundern, da wir ihn, unsers Wissens, zum ersten Mal auch in modernen Salonstücken zu hören Gelegenheit hatten. Durch die Eleganz seines Spiels bei aller Wärme gingen die Stücke veredelt unter seinen Händen hervor, aber schwer ist es zu erklären, wie ein Künstler, in welchem wir einen der vorzüglichsten Vertreter der classischen Kunst zu erblicken haben, Stücke dieses Genres überhaupt wählen konnte — freie Wahl vorausgesetzt. — Herr Rensburg fand durch die wohlthuende, ungesuchte Einfachheit seines Spiels wohlverdienten Beifall. In diesem jungen, talentvollen Künstler scheinen wir einen würdigen Ersatz an Stelle des Herrn Concertmeister Schmit gefunden zu haben, welchen Letztern una leider noch ein hartnäckiges Leiden vorenthält.*) — Ich kann den Bericht über dieses Concert nicht schliessen, ohne der Ensemblevorträge gedacht zu haben; namentlich undankbar wäre dies den theilweise ganz vortrefflichen Leistungen des Chors gegenüber, — die uns ahnen liessen, welche bedeutende Höhe dieser unter Umständen einzunehmen befähigt wäre. Besonders anziehend waren uns die achtbüdigen Vorträge der Herren Hiller, Gernsheim, Rudorff und Seiss. Da einmal das Orchester fehlte, so war nichts geeigneter an dessen Stelle zu treten — nicht es zu ersetzen — als die Vereinigung zweier Flügel, deren kräftiger Ton allein im Stande war, die weiten Räume des grossen Gürzenichsaals auszufüllen. Dieser Zweig des Ensemblespiels war uns in unsern Concerten noch neu, und wir haben wohl Ursache, uns der neuen Errungenschaft zu freuen; aber auch nur solchen erfahrenen Händen, wie denen des seltenen Künstlerquartetts, welches sich da verbunden hatte, ist es möglich, auch hierin die volle künstlerische Wirkung zu erreichen.

Die Musik im Stande der Erniedrigung.

Ä in diesem Stande befindet sich die Arme oft und an vielen Orten; das Schlimmste aber ist, dass ihr nicht blos unter den Händen von Drehorganisten und Kirnmesseigern, sondern auch

*) Er ist mittlerweile gestorben. D. Red.

in hoben und hochgebildeten Kreisen mannichfache Schmach widerfährt. Es sei an die Schilderung erinnert, welche Louis Spohr in seiner Selbstbiographie von den Hofconcerten in den Gemächern seiner braunschweigischen Herzogin giebt, allwo der Fußboden unter den Musikern mit Teppichen belegt wurde, um durch diese Massregel gegen den natürlichen Resonanzboden dem gesammten Orchester eine General-Sordine aufzusetzen; überdies hatte das Personal gemessenen Befehl, nie anders als *piano* zu spielen, ob auch *forte* oder *fortissimo* in den Noten stand. Wenn Ihre Durchlaucht in der Conversation und im Nachsinnen über die tiefen Probleme des Kartentisches durch die Musik gestört zu werden fürchtete, warum musste denn gleichwohl musiziert werden? In dasselbe Capitel menschlicher Selbstwidersprüche gehört Folgendes — ein Exempel aus vielen. Vorlängst hatte der Schreiber dieser Zeiten die Ehre, als ein mit einer grossen Zahl Fremder eingeladener Gast an einem solennen Festmahle theilzunehmen. Eben hatten wir uns zum Imbiss niedergelassen, so lässt sich von einer Tribüne her eine Clarinete hören, getragen von einem leisen Dreiklang; sie beginnt einen Gang aus der Tiefe herauf an's klare Tageslicht, F-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt: ah! vortrefflich! es ist die schöne Melusine. Die Zauberin hat mirs alldie angehat; ich vergesse, dass ich den Suppenloft in der Hand halte, vergesse meine Nachbarn links und rechts, vergesse die sämtliche werthe Gesellschaft, ich bin, wie man geschmackvoll zu sagen pflegt, ganz Ohr, nichts als Ohr. Aber mein Horchen und mein Fasten ist vergeblich; denn schon hat unten im Saal ein anderes Concert begonnen, ausgeführt einestheils von klirrenden Tellern, Messern und Gabeln, andertheils von den Stiefeln rennender Kellner, die bei solchem Geföhellen auch dann und wann in eine Art von Rhythmus verfallen; mit forciertem *crescendo* aber braust darein das brandende Meer der allgemeinen Unterhaltung. Von der Melusine höre ich nur noch seltene, wimmernde Töne; schon lange vor dem Schluss gelangt kein Laut mehr zu mir — ich sehe nur, dass der Capellmeister nicht mehr Takt schlägt, also muss ich vermuthen, die Musik sei zu Ende. Ist noch Gerechtigkeit auf Erden, wenn eine Mendelssohn'sche Ouvertüre von denen, die man damit beehren und erfreuen will, so nichtswürdig tractirt werden darf? Wäre Moses dieses Orts Musikdirector gewesen, er hätte, wie weiland dem egyptischen Wütherich, so jetzt den versammelten Vätern deutscher Wissenschaft seinen Stab vor die Füße geworfen, dass er sich in eine Schlange verwandle; hätte Uhländ's Singergreis als Harfner im Orchester gesessen, auch er würde mit Ingrimn sich erheben, seine Harfe, „sie alter Harfen Preis, in Ermanglung einer „Marmorsäule“ an der nächsten Wand zerschelt und mit Donnerstimme in den Saal hinabgerufen haben:

•Weh euch, ihr stolzen Hellen! In Nö'n löset Gung' Klang
Durch eure Räume wieder, ins Saale noch Gesang!•

Seberz bei Seite: alle bouetten Musiker, deren Kunst nicht unter Commando steht, sollten sich die Hand geben auf das feierliche Gelübde: lieber zu hungern, als Tafelmusik zu machen; und alle verständigen Unternehmer von Festessen und ähnlichen grossartigen Dingen sollen, wofür zur Vermehrung der Rührung nun einmal durchsah Musik begehrt wird, sich's zum Gesetz machen, nur ein Trio zu bestellen, nämlich zwei Trompeter und einen Pauer, welche vollkommen hinreichen, um zum Festmahle und den dasselbe würenden Hofcrufen den zweckdienlichen, musikähnlichen Lärm zu machen. Was darüber ist, ist vom Uebel. Giebt man der Gesellschaft liederliche Musik als Zögeme, so müssen gebildete Leute sich solches verhilten, denn es ist eine Sottise, ihnen ein dickes Trommelfell und einen schlechten Geschmack zuzurufen. Setzt man aber gute Musik auf's Programm, so ist's jammerschade um Composition und Ausführung, dass sie an ein Publicum ver-

schwendet wird, das gar nicht gesonnen ist, auf sie zu achten, sondern sich mit der Musik in einen Weltkampf einlässt, wer den andern überschreie. Soll die Musik auch im socialen Leben der ihr gebührenden Achtung sich erfreuen, so muss unter Andern auf Beseitigung solcher Unsitte ernstlich Bedacht genommen werden.

Berichte.

Leipzig. Der durch verschiedene Leistungen auf „neudeutschem“ Gebiet bekannte Herr A. von Adalburg veranstaltete am 17. October im Saale des Gewandhauses ein „Grosses Concert“, in welchem er von Chor und Orchester folgende eigene Compositionen unter seiner Leitung anzuführen liess: 1) Ouvertüre „Symphonie zur heroisch-tragischen Oper: „Wallenstein (Manuscript)“, mit paraphrasirten Anklängen des Rittersleides: „Wohl auf, Kameraden u. s. w.“; 2) „Weibelied“, grosser Männerchor a capells; 3) Ouverture-Symphonie zum fünfactigen historisch-dramatischen Tondemselde: „Niklas Zrinzy“ (Manuscript) [wora ein umständliches Programm beigedruckt war]; 4) Zweiter Satz aus der Symphonie-Phantasie: „Am Gestade des Bosphorus mit dem besondern Titel: „Grosser Madachidj-Marsch (türkischer Jantscharen-Marsch)“; auf dem Programm war auch der erste Satz mit dem Titel: „Meditation et réflexion, türkisches Volklied (Mand)“ versprochen, doch liess dieser Satz bei der Auf-führung weg. 5) „Te Drum laudamus“ für vier Solostimmen, gemischten Chor und Orchester, componirt für die Kaiserkrönung zu Mexiko und bei Gelegenheit der Thronbesteigung in der cathedrale Kirche von Mexiko ausgeführt (Manuscript). — Unsere geschilderten Werke haben wohl schon an der Mittheilung des Programms genug und sehen, wo es mit dieser Musik hinsieht, doch wollen wir bemerken, dass dieselbe nicht gerade auf dem äussersten Punkte der sogenannten Zukunftsmusik steht (höchstens in Beziehung auf lärmende Instrumentation), dagegen aber auch in keiner Weise wirkliches Compositionstalent, neue Gedanken oder dgl. enthält, vielmehr abgedroschene Phrasen in zermahlener Weise mit grosser Emphase behandelt und häufig sehr langweilig und kindisch ist. Wenn wir ilro. v. Adalburg rathen sollten, so würden wir ihm empfehlen, sein Glück consequent an den Gestaden des Bosphorus oder in Mexiko zu suchen, der Hoffnung aber, in Deutschland Glück zu machen, zu entsagen.

Das vierte Abonnementconcert am Reformations-festtage brachte des Guten zu viel (es dauerte von 7 bis 9 1/2 Uhr), was bedauerliche Störungen während der Symphonie durch aufbrechende Kunstfreude (?) zur Folge hatte: erstens sind sehr lange Ouvertüre „Ein feste Burg ist unser Gott“ von Joachi in Raff (zum ersten Mal), dann Schumann's C-Clavierconcert (Frl. Marstrand aus Hannover), drei Orchesterstücke aus Beethoven's „Prometheus“, Violinconcert (Gesangsconcerte) von Spohr (Hr. Decke aus Münster), zwei Clavierstücke, und endlich im zweiten Theil Mozart's C-Symphonie (Jupiter). — Raff's neue, „zu einem Drama aus dem 30jährigen Krieg“ geschriebene Ouvertüre ist mit Geschick und nicht ohne Geist gemacht, erwärmt aber nicht durch eigene poetische Gedanken, und die Verwebung des schönen Choral's in einen Orchester-satz ist schon durch Meyerbeer genügend ausgebaut. Die Ouvertüre fand sehr massigen Beifall. — Von den beiden auswendigen Künstlern des Abends trug Herr Decker's weitaus den Sieg davon ein, das sich durch grosse Reinheit, schönen Ton, Warme des Vortrags, Lebhaftigkeit und Kühnheit in Behandlung der Passagen auszeichnet, fand allgemeinen enthusiastischen Beifall. (Der noch sehr junge Künstler ist aus dem Leipziger Conservatorium hervorgegangen, hat dann noch bei Meister Joachim studirt und nahm in der letzten Zeit die Stelle eines Concertmistris in Münster ein, welche er demnach mit einer Stellung in Cassel verläuscht.) Weniger Glück machte Frau Marstrand, die, wie fand ein auf-führend kühles Publicum vor sich, was indessen einerseits der Kälte und dem Mangel an poetischer Auffassung auf ihrer Seite, bei sonst verdienstlichen, namentlich technischen Eigenschaften, zuzuschreiben war, andererseits vielleicht einer gewissen Befangenheit, die die Sicherheit in Sprüngen beeinträchtigte, endlich auch vielleicht dem schwierigen Stand, den sie dem Kräfte Anschlag Rubinstein's, und im Schumann'schen Concert dem Spiel und der Auffassung des Frl. Clara Schumann gegenüber zu behaupten hatte. Am besten gelang noch das Chopin'sche B-moll-Scherzo, während Mendelssohn's Präludium und Fago in E-moll zu gleichmässig und ohne den nöthigen Schwung gespielt wurde. — Die reizenden Orchesterstücke aus Prometheus (Nr. 2, 9 und 10) wirkten in ihrer Logerissenheit vom Gegenstand nicht vollständig.

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig.

41.

Wiesbaden den 28^{ten} Juli 1847.

Hochgeehrter Freund,

Ihren lieben Brief vom 8^{ten} dieses habe ich von Hrn. Wiltensmooch nach Mannheim nachgeschickt erhalten. Das Packet war noch nicht angekommen; ich habe ihm aber bereits eine Adresse gegeben, wohin er es senden soll, damit es nicht in meine Hände komme.

Ihre Klagen über die Schwierigkeit meiner Sachen sind nicht ohne Grund, das gestehe ich selbst ein. In Hinsicht der Duetten hatte ich mich selbst getäuscht; da sah ich in, wie ich sie zum erstenmal in Mayland mit Rölle spielte, wozu ich früher in der Schweiz keine Gelegenheit gefunden hatte. Indessen ist es nur das 3^{te} was besonders schwer ist; die beyde ersten sind wirklich leichter wie meine frühere. Auch kenne ich kaum glauben, dass sich jemand durch die Schwierigkeit soltas abhätten lassen sie zu spielen, da Duetten sich gewöhnlich an schwerere Sachen wagen als sie bezwungen können und das Duet nicht zum Auftreten vor Leuten sondern zur Selbsterhaltung bestimmt ist. Auch sind die Schwierigkeiten nicht absichtlich von mir zusammengehäuft sondern dadurch entstanden, dass ich meinen Duetten mehr inoeren Werth und mehr Reichthum in der Harmonie zu gehen suchte als Compositionen dieser Gattung gewöhnlich haben. Das zieht, glaube ich, denn auch wieder Spieler an, die an der Harmonie, magern und geistlosen Composition eines Duetts keinen Gefallen finden würden. Mit alle diesem will ich aber nicht behaupten, dass meine Sachen nicht leichter seyn könnten ohne an innerm Werth zu verlieren; es ist aber unendlich schwer beydes mit einander zu verbinden. Dass ferner die Sachen, die ich ursprünglich zu meinem Gebrauch geschrieben habe und dann später dem grossen Publico mittheilte, schwer seyn müssen, ist wohl natürlich; allein auch diese konnten sich die gebildeten Spieler, Künstler und Dilletanten zur Selbstatzung, wenn sie auch nicht wagen öffentlich damit aufzutreten. Wenigstens habe ich schon oft bey solchey eine vollständige Sammlung meiner gestochenen Violinsachen gefunden ohneachtet sie nichts davon öffentlich spielen konnten. Um aber Sie und alle die, denen meine Sachen zu schwer sind, zufriednen zu stellen, verspreche ich Ihnen, dass die nächsten Violin-Quartette, welche geschrieben sein, sich wohl natürlich, allein auch diese werden sollen, dass wir sie ausdrücklich den Dilletanten dediciren wollen. Ein wenig habe ich das Leichschreiben schon in Italien gelernt und hoffe in London noch mehrere Fortschritte darin zu machen.

(Folgen unbedeutende Geschäfts- und Geld-Angelegenheiten. D. Red.)

Mit ausgezeichnetster Hochachtung und herzlichster Freundschaft der Ihrige

Louis Spohr.

Kürze Nachrichten.

Man schreibt uns aus Coburg: Wagner's Lohengrin ist hier mehrmals gegeben worden; das Urtheil der Musiker ist vielfach dahin, das Werk sei, einige schöne Nummern ausgenommen, sehr langweilig. Haydn's Schöpfung hat eine viel wärmere Aufnahme gefunden; eine Wiederholung der Aufführung derselben, in welcher Herr Hofopernsänger Eilers den Raphael sehr gut, ferner Frautrin Brückner (Schülerin des Franzosen Conservatoriums) die Eva und Herr Leck aus Nürnberg den Uriel ebenfalls befriedigend sangen, wird vielfach gewünscht.

Im städtischen Theater zu Neim (München) fand am 25. Octbr. ein Concert des Musik-Vereins daselbst unter der Leitung seines Musikdirectors Herrn Heiler. Fily statt, in welchem Mozart's C-Symphonie und Mendelssohn's Waldpurgnachts aufgeführt wurden.

In den Oratorio-Concerten des Herrn W. Bargiel zu Rotterdam sollen diesen Winter G. A. Henze's Aufferlesung, Gade's Kreuzfahrer, Handel's Judas Maccabäus und Mendelssohn's Paulus zur Aufführung kommen.

Deutsche Componisten habeo bekanntlich heillos Muth ihre Opera auf die Bühne zu bringen; die Opera französischer Composition, wenn sie auch dem deutschen Kunststandpunkt der gebildeten Kunstfreunde Hohn sprechen, finden allzeit freundliches Entgegenkommen, und man bezahlet mit theurem deutschen Geld diese Partituren, die im Grund oft genug keinen Schuss Pulver werth sind. In Frankreich weiss man das und schlägt höchst Capital daraus; da sind z. B. die Pariser Verleger von Gououd's neuester Opera Romeo und Julie (welche wir übrigens in die Reihe jener keinen Schuss Pulver werthen Opera noch nicht aufgenommen haben wollen), die

Herren Choudens u. Comp., welche von den deutschen Bühnenvorständen für die Uebersetzung der Partitur und das Aufführungsrecht colossale Summen fordern, und von einigen deutschen Bühnen auch erhalten. Diesem Unwesen gegenüber erscheint es als ein Hoffnungsstern, als ein Anfang zur Besserung, wenn der Intendant des Berliner Hoftheaters und Präsident des deutschen Bühnenvereins Herr von Hülse ein Rundschreiben an die deutsche Bühnendirectionen hat ergehen lassen, worin er mittheilt, dass er für (Berlin?) und Hannover, Cassel und Wiesbaden einen billigen Preis durchgesetzt hat und a. e. noch bemerkt: »Unter allen Umständen halte ich es für die Pflicht der deutschen Bühnenvorstände, wenn sie überhaupt in der Lage sind, höhere Tantiemen und Honorare zu bewilligen, als bisher (was ich bei der Kleinheit der Häuser und bei den fort und fort möglich erachteten, in erster Linie die deutschen Dichter und Componisten zu berücksichtigen und nach diesen erst die Ausländer.«

Die Liebige's Capelle in Berlin ist in die Hände des Herrn Jul. Stero übergegangen.

Leipzig. Am Reformationsteste (31. Oct.) hatte der Leipziger Rath in der Thomaskirche Nichtmüthiges ohne unentgeltliche Musikaufführung (Thomanerchor und Gewandhaus-Orchester) veranstaltet, wobei S. Bach's Cantate »Eioe feste Burg ist unser Gott«, denn Mendelssohn's 21. Psalm, südlich verschiedene Arien und Chöre, worunter das Heilighen, aus dem Oratorium »Der Messias« von Handel zu Gehör gebracht wurden. Die Kirche war schon lange vor der festgesetzten Stunde derart überfüllt, dass Viele wieder umkehren mussten.

Das Programm des zweiten Concerts der »Katerpas« (8. November) enthielt: Overture zu »Wallenstein« (neu, Manuscript) von Emil Büchner; »Sappho«, dramatische Scene für Sopran-Solo von R. Volkman (Frau. A. Spohr aus Coburg; Solistücke für Harfe, Frau. Stör aus Weimar); der 23. Psalm von List (Frl. Spohr); Symphonie in D von E. Lassen (neu, Manuscript).

Am 4. Novbr. dem Todestag Mendelssohn's, fand im Conservatorium die übliche Erinnerungsfeier statt. Auch das Gewandhaus berücksichtigt in seinem morgigen Concert die »Mendelssohn-Week«.

In Sachen der »Katenfuge«.

G. N. die Leipz. Allg. Musikal. Zeitung brachte jüngst (S. 217) eine Notiz über die Fuge des Pater Placido Metsch (*Liturgia digitorum uno, id est Praebulata duo Organica cum Fuga* etc.), in welchem a. e. sich die bekannte und sogenannte »Katenfuge« von Domenico Scarlatti vorkommt. Es wird dann weiter die Frage aufgestellt, ob das Autorrecht dieser Fuge dem D. Scarlatti oder dem anberühmten P. Metsch gehöre u. s. w. Hierauf können wir Folgedes bemerken: Als eine Composition von D. Scarlatti findet sich die Fuge zuerst in den von ihm i. J. 1739 oder 1740 in Venedig herausgegebenen, dem König von Portugal Johann V. († 1750) gewidmeten 36 Sonaten (*Essercizi per Grand'Organo* etc.). Dies ist zugleich die bedeutendste Sammlung, eine Art Auswahl, welche Scarlatti selbst von seinen zahlreichen Clavierstücken veranstaltet und herausgegeben hat; es ist daher wohl anzunehmen, dass ein grosser Theil der Stücke, die darin vorkommen, eine geraume Zeit vor ihrer Veröffentlichung componirt worden. Die Fuge kommt darin als das letzte Stück vor und hat nur die Ueberschrift: »Sonata XXX. Fuga. Moderato.« Wie und wann sie zu dem Namen »Katenfuge« gekommen ist, können wir nicht angeben. Auch in einer von Th. Reinsgrove, einem Schüler D. Scarlatti's, spätestens 19 Jahre später als die Scarlatti'sche Sammlung kommt sie nur mit der Ueberschrift: »Fuga« etc. vor. Obige 36 Sonate wurden zwischen 1739 und 1740 auch in Amsterdam gedruckt. (In der jüngst bei Breitkopf und Hart z. Leipzig herausgekommenen Sammlung Scarlatti'scher Clavier-sonaten sind sie der Reihe nach aufgenommen von Nr. 4 bis 39. Wenn man obigen Text nun gegenüber hält, dass das Werk des P. Metsch i. J. 1739 in Nürnberg erschienen ist, so kann wohl kein Zweifel sein, dass Domenico Scarlatti der Componist der »Katenfuge« ist, und dass eine unrechtmässige Aneignung des Autorrechts nur beim Pater Metsch gesucht werden kann.

Zeitungsschau.

Die Redaction der »Neuen Zeitschrift für Musik« wird hiermit ersucht, einen Druckfehler in den Notenbeispielen zu einer Recension Brahms'scher Werke (geistliche Chöre für Frauenstimmen) in Nr. 43 zu berichtigen, damit die Leser des genannten Blatts von Brahms'scher Musik nicht noch schlimmere Vorstellungen erhalten, als den richtigen Notenbeispielen noch etwa entstehen könnten.

ANZEIGER.

[188] Neue Musikalien

in Verlage von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

- Bach, Joh. Seb., Kyrie, Augus Dei und Dona nobis pacem* aus der H-moll-Messe, für Orgel übertragen von Robert Schach 20
- **Die Kunst der Fuge.** Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 2, 3 22
- Bargiel, W., Op. 25, 3 Frühlingslieder* für 2stimmigen weiblichen Chor mit Pianofortebegleitung. Partitur und Stimmen 10
- Brahms, Johannes, Op. 39, Walzer* für Pianoforte zu 4 Händen. Arrang. zu 2 Händen, vom Componisten 1
- **Dieselben.** Leichte Ausgabe 25
- **Op. 41, 3 Lieder** für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 5
- Pink, Christ., Op. 31, Phantasie* über Luther's Choral: „Ein feste Burg“ für Orgel 174
- **Op. 32, Vier Choral-Vorspiele** als Trios für die Orgel 18
- Gottard, J. P., Op. 43, Zwei Gesänge* für 1 Singstimme mit Clavierbegleitung 15
- Grüdnere, C. G. F., Op. 23, Vier Liebeslieder* für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte 22
- **Op. 30, Herbstklänge.** Sieben Lieder für mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweite Folge 25
- Haydn, Jos., Symphonien.* Für Pianoforte zu 4 Händen von Franz Willner.
- Nr. 4, C-moll 1 5
- 5, Es-dur 1 5
- 6, A-dur 1 1
- **Dieselben.** Nr. 1—6 complet in 4 Bände 4
- (Diese Symphonien waren bis jetzt noch nicht im Druck erschienen.)
- **36 Lieder und Gesänge.** Für des Pianoforte im leichtesten Style bearb. von Carl Geissler. Heft 1, 2, 3 30
- Hiller, Ferd., Op. 110, Phantasie* für Pianoforte 1 5
- Panofka, H., Op. 26, Douze Vocalises d'artiste* pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Exécution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole Italienne. Cah. I, II 1 10
- **Op. 27, Erholung und Studium.** 12 instructive Gesangstücke mit Begleitung des Pianoforte 1 10
- Thomas, G. Ad., Op. 49, Sechs leicht ausführbare Choral-Vorspiele* für die Orgel 30
- Händel, G. F., Caellen-Ode.* Clavierauszug mit Text n. 15
- Chorstimmen n. 5
- **Trauerhymne.** Clavierauszug mit Text 15
- Chorstimmen n. 4 74

[189] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Nardini, Pietro, Sonate für Violine mit unbefiziertem Bass nach der venezianischen Ausgabe von 1760, für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ferdinand David. Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Der ausserordentliche Beifall, welcher dieser Sonate bei dem Vortrag derselben durch Herrn Concertmeister David im letzten Gewandhaus-Concerte zu Theil geworden ist, wird sie jedem Geiger angelegentlich empfehlen. Sie bildet einen Theil der von Hrn. David herausgegebenen

hohen Schule des Violinspiels,

welche 30 bedeutende Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts in gleicher Bearbeitung bietet.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[190] In unserm Verlage erscheint:

Richard Hol Op. 44
Symphonie in D-moll
für grosses Orchester.

Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavierauszug.
Amsterdam, October 1837.

Th. J. Roothaan & Co.

[191] Im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur ist mit Eigenthumsrecht für Deutschland und die Schweiz erschienen:

HENRI PANOFKA.
Gesangs A-B-C.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarin, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten.

Pr. 25 Ngr. netto.

Abécédaire vocal.

Méthode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser la voix.

Preis 25 Ngr. netto.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien. Die Zweckmässigkeit dieses Werks wurde von den kaiserlichen Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt; ebenso von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brüssel und Lüttich; den Herren Félix und Doussogbe-Méhuil, welche dasselbe auch in ihrer Classe eingeführt haben.

Suite de l'Abécédaire vocal.

24

Vocalises progressives

dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix, la Voix de Basse exceptée. (A son Elève la Princesse Sophie Ypsilanti.)

Cah. I.
Pr. 1 Thlr. 3 Ngr.Cah. II.
Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

[192] Binnen Kurzem erscheint in unserm Verlage:

Clavierauszug und Singstimmen
zu
Ludwig v. Beethoven's Ruinen von Athen.

Mit einer neuen niederländischen Dichtung von

Dr. J. P. Heije

Griekenlands Worstelstryd en Verlossing
(Griechenlands Kampf und Erlösung).

Die deutsche Uebersetzung von Frau *Henriette Heinze-Berg.*

Das Textbuch ist bereits erschienen und für Deutschland bei **Friedr. Fleischer in Leipzig** à 7½ Ngr. zu haben.

Beurtheilungen hierüber findet man in der Süddeutschen Musikzeitung vom 19. August und Leipz. Allgem. Musikal. Zeitung vom 28. August.

Amsterdam, September 1847.

Th. J. Roothaan & Co.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. November 1867.

Nr. 46.

II. Jahrgang.

Inhalt: Aphoristisches. — Recensionen (Compositionen für Violine). — Ueber Verdi's «Don Carlos». — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (kurze Nachrichten). — Berichtigungen. — Anzeiger.

Aphoristisches.

Ueber Musik im Allgemeinen.

a.

v. Br. Musik ist diejenige Kunst, deren Hervorbringungen ausschliesslich durch den Gehörsinn concipirt werden. Sie unterscheidet sich durch dieses Merkmal, und durch dieses allein, in allen ihren Erscheinungsformen von den Hervorbringungen aller andern Künste, nicht nur der bildenden Künste, sondern auch der Poesie, denn diese, insbesondere die epische und dramatische versucht doch auch die Anschauung quasi körperlicher Gegenstände und Gestalten hervorzubringen und fordert also auch den Gesichtssinn zur Nachbildung auf, wenn man auch das Schauen, auf welches sie hinarbeitet, ein inneres Schauen nennen müsste, im Gegensatz zu dem durch äussere reale Objecte veranlassten äusseren Schauen. Zwar lässt sich sagen: Tonwerke, durch die Schrift, durch bestimmte Zeichen fixirt, liessen sich ja auch durch das Auge auffassen und würden factisch durch geübte, gebildete Musiker so aufgefasst. Allein von dem grossen Unterschied ganz abgesehen, welcher zwischen dem äusseren Auffassen der Ton- und der Sprachzeichen stattfindet, — denn das Element der Poesie, das Wort, erweckt unmittelbar entweder einen Begriff oder ein Bild, der Ton aber eine Empfindung und nur eine solche (oder allenfalls zwar auch als blosses Zeichen eine blosser Vorstellung, aber doch eine solche, die weder Begriff noch Bild im Sinn einer quasi körperlichen Vorstellung ist): abgesehen also hiervon, so ist der entscheidende Punkt in unserer Definition der, dass die Musik in keinerlei Weise und in keiner ihrer mannigfaltigen Erscheinungsformen jemals auf Hervorbringung quasi körperlicher, d. i. dem äusseren oder innern Gesichtssinn zugänglicher Gegenstände und Gestalten hinarbeiten vermag (nicht einmal in der sogenannten Tonmalerei). Hierdurch und hierdurch allein unterscheidet sich die Tonkunst fundamental und radical von jeder andern Kunst.

II.

b.

Man hört und liest sehr häufig: die Musik ist diejenige Kunst, welche — und nun wird eine bestimmte oder eine Reihe von Wirkungsweisen angeführt, welche angeblich der Musik unter den Künsten allein eigenthümlich sein sollen. Allein man müsste bedenken, dass der Versuch, auf diesem Weg die Tonkunst zu charakterisiren, nie zum Ziel führen kann, wofern man nämlich Wirkungsweisen bezeichnen will, welche schlechthin allen so unendlich mannigfaltigen Erscheinungsformen der Tonkunst in gleicher Weise (von der unendlichen Verschiedenheit der subjectiven Auffassung wird hier ganz abgesehen) zukommen sollten. Die Tonwerke verschiedener Epocheu und Meister: ein Lied und eine Fuge, eine Messe und eine Symphonie, ein einfaches Volkslied und ein Schubert'scher Gesang, eine Bach'sche Cantate, ein Handel'sches Oratorium, eine Mozart'sche Oper, eine Beethoven'sche Symphonie: welche Wirkungsweise wollte man geltend machen, die allen diesen mitunter so unendlich heterogenen Erscheinungen in gleicher Weise zukämen und sie von den Erscheinungen anderer Künste und deren Wirkungsweisen gleichmässig unterschieden, es wäre denn die eine in der obigen Definition bezeichnete, welche aber mehr ein äusseres als ein inneres Merkmal aufstellt. Zwar lässt sich von bestimmten Erscheinungen der Tonkunst gar wohl sagen, dass sie Wirkungen hervorzubringen vermögen, wie in dieser Weise die Hervorbringungen keiner andern Kunst, aber nur nicht von der Tonkunst im Allgemeinen und schlechthin, denn ihre Wirkungsweisen sind (immer noch von der rein subjectiven Auffassung ganz abgesehen) so unendlich unter sich verschieden, dass sie eben so häufig jenen der Baukunst, wie jenen der Dichtkunst verglichen werden können, oft aber freilich ihr ganz besonders eigenthümlich sein möchten, nur dass dies dann immer mehr von den einzelnen Erscheinungen, als von der Tonkunst im Ganzen und Allgemeinen gilt.

Heilige und weltliche Tonkunst.

Einen innern Unterschied zwischen sogenannter heiliger und weltlicher oder profaner Kunst können wir nicht

14

anerkennen: sondern überall, wo wir der höchsten Schönheit, reinen Erhabenheit und Grösse begegnen, da sprechen wir die Kraft, welche dergleichen hervorzubringen vermochte, als eine göttliche an; alle jene Werke und Künstler, in welchen sich uns die höchste Harmonie, oder wie in einem Brennpunkt der wunderbarste Verein aller menschlichen Seelen- und Geisteskräfte (natürlich innerhalb einer in sich abgeschlossenen Sphäre) offenbart, nennen wir göttlich; dagegen das einschichtige Vorwalten einzelner Kräfte, wie des Verstands (in bios technischer Combination), des Gemüths (in dem bios Zeichnend, Anmuthigen, Zierlichen), der Empfindung (in dem rein individuellen, durch kein Maass gezügelt Pathos) giebt uns kein Bild der höchsten Vollkommenheit, wie wir sie unter der Idee des Göttlichen vorzustellen pflegen, sei es als Inbegriff alles Seienden und der in ihm wirkenden Kräfte, sei es als dessen bios aus ihrer idealisirenden Vorstellung hervorgehende Verklärung.

Dass die Tonkunst Jahrhunderte lang fast ausschliesslich an den Dienst des Cultus geknüpft war, wird uns nicht befremden, da ja, wie bekannt, alle Kunst zuerst aus dem religiösen Cultus entsprang. Ihren höchsten Gipfel aber hat alle Kunst — von der rein technischen Seite derselben abgesehen — überall dort erreicht, wo die Gemüther zwar nicht mehr befangen waren von dem Glauben an irgend welche concrete Vorstellungen und positive Dogmen eines religiösen Cultus, aber um so tiefer erfüllt von der allgemeinen Vorstellung des Göttlichen und den von ihr umfassten Ideen des Wahren, Guten und Schönen, also überall, wo sich die höchste Freiheit des Innern und äussern Lebens paarte mit einer gewissen keuschen Gebundenheit. Und so werden wir gewiss einen Euripides und Sophocles, einen Shakespeare und Goethe nicht minder göttliche Dichter nennen, als etwa einen Palästrina oder Ecard göttliche Sänger, und eine Beethoven'sche Symphonie, ja so mancher Schubert'sche Gesang wird uns wenigstens nicht minder wie von göttlichem Licht umflossen erscheinen, als nur irgend ein Hymnus, ein Magnificat oder Sanctus der ältern Kunst. Denn göttlich mag uns die erhabene Ruhe, das leidenschaftlose, demuthvolle Unterordnen und Verschwinden der Persönlichkeit in einem Allgemeinen erscheinen, wie solche Ruhe und Erhabenheit im Ganzen den Charakter der ältern Kunst bezeichnet, aber nicht minder göttlich will uns die freie Bewegung, der frei empor sich schwingende Sinn erscheinen: denn wollen wir ein Göttliches imaginiren, so müssen ihm die Attribute der Bewegung nicht minder geziemen, als jenes der Ruhe.

Altitalienische Tonkunst.

Gewiss: in reiner Vocaleomposition ist von den alten Italienschen Tonkünstlern (in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) das Höchste geleistet worden. Die Macht des Klangs als solcher, also das Elementare der Kunst, die Macht der Harmonie, der Tonverhältnisse als solcher tritt in keiner, weder frühern noch spätern Kunstperiode

mit solchem Zauber, in solcher Fülle hervor, als in dieser. Die frühere Kunst ist noch hart und in contrapunktischer Verschnörkelung befangen (von welcher sich indessen auch diese keineswegs noch durchaus frei hält), alle spätere Kunst dagegen erscheint ihr gegenüber als sentimentalisch. Es war, könnte man sagen, die plastische Epoche der Tonkunst in ihrer höchsten Vollendung, welcher dann die malerische folgte. Diese Musik, wenn wir sie hören, erweckt in uns keinerlei Affecte, weder dunkle noch helle, sie regt keine besonderen »Stimmungen« in uns an, sondern unser Interesse wird ausschliesslich oder doch überwiegend durch die reine Entfaltung harmonischer Verhältnisse in Anspruch genommen. Dabei sind die Tonkünstler dieser Epoche von einer Kühnheit und Eigenthümlichkeit in der Gestaltung harmonischer Verhältnisse, wie man sie in aller spätern Kunst nur noch bei S. Bach und Beethoven, bei Schubert und Schumann antrifft.

Kunstperioden.

Wenn so schlechtthin von der alten oder ältern Kunst die Rede ist, so müsste immer gefragt werden, welche Kunst denn eigentlich gemeint sei. Man hat oft versucht und versucht noch, in der Entwicklungsgeschichte der Kunst gewisse Perioden zu unterscheiden. Es scheint aber, dass diesen Abtheilungen nur ein sehr mässiger Werth beizulegen ist. Sie gelten nur ganz im Allgemeinen in den weitesten Umrissen und dienen mehr zu unserer Orientirung, als dass sie rein objective Verhältnisse ausdrücken, wie denn überhaupt alles Abstracte arm an Inhalt ist, dessen Fülle allein dem Concreten zukommt. Wenn wir den Zustand, die Beschaffenheit der Kunst in irgend einem Jahrhundert, ja in einem sehr viel geringern Zeitabschnitt bei den verschiedenen Nationen, bei welchen sie überhaupt ausgeübt wird, untersuchen, wie unendlich viele Verschiedenheiten werden sich da immer in demselben Zeitraum zeigen, so dass es immer misslich bleiben wird, ein bestimmtes (formales oder materiales) Merkmal anzugeben, welches eine gesammte »Epoche« so charakterisire, dass es in allen ihren Erscheinungen anzutreffen wäre und sie zugleich von dem Kunstcharakter irgend einer andern Epoche streng und scharf unterschiebe. Auch gehen die Formen allmählig in einander über.

Nehmen wir z. B. die Epoche, welcher Palästrina angehörte. Man spricht in der Kunstgeschichte von einem Palästrina-Stil. Nun will aber einer der genauesten Kenner und begeistertsten Verehrer Palästrina's, Boini, in den Werken dieses Meisters zehn verschiedene Stile erkennen. Sollte die Unterscheidung dieses Schriftstellers sich wohl begründen lassen, so müsste man fragen, welches dann dieser Eine Palästrina-Stil sei, der, von ihm ausgebildet, das ganze Zeitalter, ja sagen wir nur die angehlich von ihm begründete sogenannte römische Schule charakterisire? Und in der That, wenn man auch nur oberflächlich mit den Werken Palästrina's vertraut ist, so erkennt man doch bald, dass der Stil seiner verschiedenen, so überaus zahlreichen Arbeiten ein sehr verschiedener ist. Man

sehe seine Motetten, dann wieder seine selbst unter einander so abweichenden Messen, endlich Compositionen, wie »Tenebrae factae sunt« u. a. Welch eine Verschiedenheit im Stil und Charakter!

Verfall der Kunst.

Man spricht häufig vom Verfall der Kunst. Nun ist freilich kein Zweifel, dass Künste wie Wissenschaften verfallen. Aber gar häufig nennt man das schon Verfall, wenn eine Kunst sich nur gleichsam blühet, um sich in neuer Gestalt wieder in eigenthümlicher Grösse und Schönheit weiter zu bilden. Häufig nämlich sieht man, mit ziemlicher Willkür, eine gewisse bestimmte Stil- und Ausdrucksweise der Kunst als die absolut höchste an, wo dann jedes Abweichen von derselben als Verfall erscheint. Wie oft lassen nur z. B. die Schriftsteller die Tonkunst Italiens, insbesondere die sogenannte kirchliche verfallen, denn nach Einigen soll diese schon bald nach Palastina im 17. Jahrhundert »verfallen« sein, und doch erscheint noch im 18. Jahrhundert ein Alessandro Scarlatti, um nur diesen zu nennen, der in manchen seiner Arbeiten eine Grösse zeigt, welche kaum von irgend einem der vorhergegangenen Künstler übertroffen wird. Dass diese Kunst jetzt in Italien verfallen ist, darüber freilich kann kein Zweifel stattfinden, da sie überhaupt in diesem Lande kaum mehr zu existiren scheint. Blicken wir auf die Entwicklung der Tonkunst in Deutschland, so könnte man ja leicht sagen, nach Bach und Händel (da man diesen doch immer für Deutschland reclamiren darf) sei auch die deutsche Tonkunst verfallen, denn jene Grösse und Erhabenheit des Stils, durch welche (ihrem hervorstechendsten Charakter nach) die Werke jener beiden Heroen, die wunderbare Technik, durch welche insbesondere die Werke des Ersten hervorrang, findet sich doch in den Werken weder Haydn's und Mozart's, noch selbst Beethoven's. Wer würde aber einen Verfall zu nennen wagen, was eben nur eine Umbildung war, um eine neue Kunstblüthe zu zeitigen?

Schopenhauer über Musik.

Schopenhauer meint von der Musik, sie hätte es nur mit Lust und Schmerz zu thun. Das ist freilich eine sehr unwürdige*) und auch durchaus unrichtige, aus einer einseitigen Auffassung und Bekanntschaft mit dieser Kunst hervorgehende Ansicht derselben. Am weitesten freilich müßten diejenigen irre gehen, welche für die jubelnden und schmerzlichen Affecte, die allerdings in so vielen Werken insbesondere der neueren Tonkunst unverkennbar sich ausprägen, nach äussern Anlässen suchen zu müssen glauben. All dieser Jubel deutet auf nichts weiter, als auf ein Ausströmen der innern Kraft, Gesundheit und Harmonie. Das Individuum als solches weiss von all dem Jubel und der Freude, welche der Hörer zu vernehmen

glaubt, nichts, sondern verhält sich als solches ganz ernst und gelassen dabei. Es ist lediglich ein Vorgang in der Phantasie. Daher so gern den »jubelvollsten« Allegros die düstersten Adagios folgen. Das Individuum wird sich gleichsam dieses seines psycho-physischen Zustands bewusst und es erwacht ihm zugleich das Bewusstsein seiner Gegenstandslosigkeit, wodurch es schmerzlich bewegt und in die Gemüthsstimmung versetzt wird, aus welcher dann eben jene düstern Largos und Adagios hervorgehen. Der Physiologe würde ohne Zweifel den Vorgang daraus erklären, dass nach einer sehr heftigen Nervenregung eine Abspannung derselben naturgemäss folge. Der Aesthetiker mag in diesen Folgen von Allegro und Adagio, Dur und Moll die Realisirung eines ästhetischen Gesetzes erblicken. Alles dies läuft auf dasselbe hinaus.

Freiheit und Gebundenheit.

Die ächte Kunst, wie die ächte Religion (welehe mit jeder, auch der kritischen Philosophie besteht) ist diejenige, welche zugleich bindet und löst. Dasselbe leisten auf ihre Weise auch die Wissenschaften, wenn sie mit grossem Sinn und nicht bloss fachmännisch (was indessen freilich nicht minder nothwendig ist) betrieben werden. Zu aller höhern allgemeinen Cultur ist aber beides gleich erforderlich: dass der Geist gebunden und dass er frei gemacht werde.

Die alten Italiener noch einmal.

Nur einer ersten Bemühung, nur einem antheil- und liebevollen Eindringen öffnen sich überall die Schätze der Wissenschaft und Kunst: so also auch jene der alten Tonkunst. Es ist dies keine Forderung, welche an einen jeden im Allgemeinen musikalisch Gebildeten gestellt werden müsste. Wer sich auf keine Weise zu ihr hingezogen fühlt, der mag ja wohl auch von ihr bleiben. Aber wir glauben versichern zu dürfen, dass, wenn man auch bis zum höchsten Maass von der Herrlichkeit neuerer Kunst erfüllt ist (und wir denken dabei insbesondere an die grossen Meister des vorigen, zum Theil auch noch dieses Jahrhunderts), wenn auch vielleicht unser Jugendalter ganz ihren Eindrücken hingegeben war, einem ersten Bemühen sich doch endlich auch die Pforten erschliessen, welche in die Hallen der alten Kunst führen, und dass man, einmal eingetreten, gar bald auch ihre besondere Grösse und eigenthümliche Schönheit erkennen und empfinden und sich nach allem Gewinn und Genuss, den man aus neuerer Kunst gezogen hat, noch wesentlich bereichert finden wird. Ich denke aber hierbei vor allem an die Kunst der alten Italiener vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Denn ich glaube doch noch immer, dass die deutsche Kunst vor Bach nur Weniges hervorgebracht hat, was sich nicht grösser und schöner in diesem wunderbaren Meister gleichsam concentrirt und unendlich erweitert wieder fände (obgleich z. B. die Werke Eckardt's allerdings ein ganz besonderes Gepräge tragen und ihren völlig selbständigen Werth auch neben Bach behaupten). Dagegen bei den

*) Ich apostrophire dieses Prädicat mit Hinblick darauf, dass Schopenhauer einmal Kunst vorwirft, seine Definition der Philosophie, dass sie eine Wissenschaft aus reinen Begriffen wäre, sei eine der Philosophie unwürdige.

Italienern hat die Kunst eine Gestalt gewonnen, welche sich sehr wesentlich von Allem unterscheidet, was jemals auf deutschem Boden geschaffen wurde. — Man könnte den Kunststil, welcher sich in der Musik auf deutschem Boden ausbildete und in S. Bach's Werken gipfelte, wohl dem gotischen Baustil parallelisiren. So wie sich die Italiener aber gegen diesen sträubten, so war auch jener ihrem Wesen nicht homogen. Ich meine dies aber nicht sowohl in Bezug auf die äusseren Formen, als in Hinsicht des innern Charakters.

Recensionen. Compositionen für Violine.

Ferdinand David, Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

M. In den unter dem obigen Titel erscheinenden Violin-Compositionen liegt uns ein neues Zeugniß für das unermüdete und erfolgreiche Streben F. David's vor, ähere, werthvolle, meist schon in Vergessenheit gerathene Erzeugnisse der Violin-Literatur an das Licht unserer lernbegierigen Gegenwart zu fördern. Die Sammlung umfasst die für die Entwicklung der Instrumental-Musik so wichtige und fruchtbare Zeit von etwa 1680 bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und enthält Werke der berühmtesten Virtuosen jener Periode, eines Biber, Corelli, Vivaldi, Veracini, Leclair, Porpora, Locatelli, Gemiani, Tartini und Nardini, daneben auch noch unserer verehrungswürdigen Heroen Händel und Bach. Ist schon der musikalische Gehalt dieser Werke meistens ein derartiger, dass das musikalische Publicum dem Herausgeber zu Dank verpflichtet sein muss, so gewinnt das Unternehmen noch besonders eine historische Bedeutung, insofern hier ein schätzbares Material für das Studium der Entwicklung der Instrumental-Formen geboten wird.

Indem die selbständige Instrumental-Musik ihren Ausgangspunkt von der charakteristischen Klangeigenenthümlichkeit der Instrumente nahm, musste sie zunächst bestrebt sein, um diese Klangeigenenthümlichkeit künstlerisch zu verwerthen zu können, die musikalischen Ideen aus der Natur des Instruments heraus zu gebären, sie im Sinn und Charakter desselben ausdrucksfähig im Einzelnen zu gestalten; andererseits aber, bei der augenfalligen Erkenntnis, dass ein einzelnes Instrument für die polyphonen Stimmenverband, wie derselbe für die Vocal-Musik sei, dahin maassgebend gewesen war, durchaus unzureichend sei, musste sie darauf bedacht sein, die musikalische Bewegung in ihrer Hauptsache auf eine einzige Stimme zu beschränken. Was dieser homophonen melodischen Bewegung an äusserer Fülle des — so zu sagen — allgemein musikalischen Wohlklanges der vereinigten verschiedenen menschlichen Stimmen und an Mannichfaltigkeit der polyphonen contrapunktischen Bewegung abging, das musste sie durch charakteristische Ausdrucksfähigkeit, durch Tiefe und Wahrheit der musikalischen Empfindung zu ersetzen suchen. Es handelt sich darum, die musikalische Idee, ganz abgesehen von aller Tendenz und äusseren Umgebung (wie solche bei der vocalen Kirchenmusik in Betracht kommen musste) aus sich selbst heraus und um ihrer selbst willen zu entwickeln, nach ihrem Wesen die Art der Bewegung zu bestimmen, mit andern Worten: die organisch-musikalische Entwicklung der künstlerischen Idee wird das Princip der Instrumental-Musik im Gegensatz zu dem mehr logisch-musikalischen Formal-Process der polyphonen Contrapunktik. War die musikalische Idee bisher, vom Standpunkt der Polyphonie aus, ein mehr oder weniger indifferentes Ma-

terial der musikalischen Bewegung, so wird sie nun, in der reinen Instrumental-Musik, Inhalt dieser Bewegung selbst.

Die in diesem Begriff eines organisch-musikalischen Entwicklungs-Processes liegende Erweiterung des Begriffs der musikalischen Bewegung überhaupt konnte sich nur durch eine entsprechende Umgestaltung der äusseren Satzformen vollziehen. Parallel mit der Verschmelzung der verschiedenen selbständigen Stimmen zu einer ausdrucksvollen und ununterbrochen dahinfließenden Melodie geht auch die Concentration der mannichfaltigen rhythmischen Bewegung innerhalb der Polyphonie zu einer durchgreifenden, das ganze Satzgefüge zusammenhaltenden Periodik. Die vorhandenen Tanzformen mit ihrer eindringlichen Schärfe der Rhythmen und dem leicht fasslichen kurzen Periodenbau boten den natürlichen Ausgangspunkt dar, von dem aus jener mächtig hinaufsteigende Aushau der Satzformen begonnen wurde, welcher, indem er der tonlichen Entwicklungsbewegung den nöthigen, stets sich erweiternden Spielraum gewährte, durch die verschiedenen Benennungen wie Suite, Symphonie, Sonate hindurch bis zu jenen Riesenschöpfungen der Beethoven'schen Symphonien und Sonaten vorgerückt ist, welche die bis jetzt unübertroffene Krönung des Gebäudes bilden.

Für die Anfänge dieser in allgemeinen Umrissen hier gezeichneten Entwicklungsbewegung bieten die vorliegenden Violin-Compositionen manche interessante Belege. Zunächst zeigt eine Vergleichung der melodischen Gestaltungen, dass in dem Maasse, als die — so zu sagen — abstract musikalische Melodie mehr und mehr eine innige Verschmelzung mit dem charakteristischen Violintypus zu erkennen giebt, auch der innere Stimmungsgehalt und die besondere Ausdrucksfähigkeit wachsen; die ersten Versuche eines Biber kommen zwar nicht weiter als bis zur Veranschaulichung der damaligen charakteristischen Technik des Instruments; allein schon bei Corelli und noch mehr bei Vivaldi tritt eine nachdrückliche innere Charakteristik hervor; bei Leclair zeigen sich gar die Knospen eines Stimmungslebens, das endlich bei Tartini sich zur vollen Blüthe entfaltet, dem Meister dieser Periode, bei welchem eine tiefe, innerlich warme musikalische Empfindung auf's Innigste und Wirkungsvollste mit der eigenen Natur der Violine verwachsen erscheint.*) Was die formelle Satzbildung betrifft, so finden wir, neben den allgemein gangbaren Tanzformen jener Zeit — auch häufig noch bei längern Sätzen eine contrapunktische, namentlich zweistimmige Anlage, so bei Porpora, Leclair, Tartini; allein einerseits wird diese Zweistimmigkeit zehrbald zur blossen homophonen Mehrstimmigkeit (zumal in Terzengängen), andererseits treten einstimmige Zwischenätze auf, welche, anfangs bios intermittirendes Passagierwerk, allmählig an musikalischer Bedeutung zunehmen, der Art, dass sie gar bald als organische Glieder an den ursprünglichen contrapunktischen Kern der Composition anschliessen und schliesslich die musikalische Entwicklung ihrer Hauptsache nach zur Darstellung bringen. Wir weisen in dieser Beziehung vorläufig auf das *Allegro* einer Sonate von Leclair (G-dur), einer Composition, in der wir überhaupt einen grossen musikalischen Fortschritt zu erkennen meinen. Das instinctive Gefühl für ein organisches Erwaschen der Theile aus dem Ganzen heraus erstreckt sich auch bald in weiterem Kreise auf die Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze als Theile einer Sonate; zunächst äussert sich dasselbe auf eine ziemlich äusserliche, roh formalistische Weise in dem Streben, durch Einschlebung kleiner Zwischensätze, welche ohne eigentlichen musikalischen

*) Wenn wir hier die Namen der Musik-Heroen jener Zeit, namentlich den Bach's nicht nennen, so geschieht dies in Berücksichtigung der besondern Stellung derselben zu der hier angedeuteten Entwicklung und werden wir Veranlassung finden, bei Besprechung der Werke derselben näher auf dies Verhältniss einzugehen.

Gedanken nur recitativische Phrasen oder frei cadenzirende Gänge enthalten, eine Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen einer Sonate herzustellen (so bei Biber); weiterhin nehmen diese Einschiebel die Gestalt selbständiger, meist langsame Sätze an, welche durch Halb- oder Ganz-Schlüsse auf der Dominante in die folgenden lebhafteren Sätze überleiten, in solcher Weise augenscheinlich berufen, einmal, durch Gegenüberstellung charakteristischer Stimmungsgesetze den künstlerischen Gehalt der Composition zu erweitern, sodann aber, zwischen diesen Gegensätzen auf eine musikalisch-formelle Weise zu vermitteln, welche dieselben als zusammengehörige Theile eines grösseren Ganzen erscheinen lässt. Für die Ausbildung der instrumentalen Melodie geben diese, in der Regel einstimmigen langsamen Sätze den Prüfstein ab, insofern hier die Nothwendigkeit am dringendsten sich geltend macht, fern von allem Süssern Blendwerk der virtuosen Technik nur durch den innern Gehalt der musikalischen Gedanken zu wirken; diese Sätze sind daher häufig die musikalisch schwächsten. Wir glauben daher auch nicht zu irren, wenn wir im Zusammenhang damit die Sitte, die einfache Melodie durch Triller und Läufe, welche zu erfinden dem Geschmack des Spielers überlassen blieb, zu verzerren, auf das Streben zurückzuführen, die Leere und Unbedeutendheit eines solchen Satzes möglichst zu verdecken.

Die vorliegende Bearbeitung durch F. David weist alle bekannten Vorzüge dieses gewiegten Künstlers auf: das innigste Vertrautsein mit der Natur der Violine und der zweckmässigen wirkungsvollen Verwertung des Instruments innerhalb der Schranken einer heut zu Tage durchschnittlich anzutreffenden technischen Ausbildung, so wie nicht minder die Gediegenheit und den feinen Geschmack des Musikers. In wie weit der Herausgeber hierbei seinen individuellen Antrieben gefolgt ist, namentlich Aenderungen in der Violinpartie vorgenommen hat, können wir aus gewissen bekannten Eigentümlichkeiten desselben nur vermuthen, da es uns nicht möglich gewesen ist, der Original-Ausgaben, beziehungsweise Handschriften — mit Ausnahme des einen Falls der Sonate von Biber — behufs Vergleichung mit der Bearbeitung habhaft zu werden. Wir können indess auf das Hervortreten solcher individuellen Züge hier kein allzu grosses Gewicht legen, weil bei der allbekannteren Dürftigkeit der innern wie der äussern Ausstattung des ähernen Notenschrifts, namentlich bei der höchst magern Andeutung der Begleitung in den bezifferten Grundbässen die Ausführung in allem Detail nothwendig dem Geschmack des Ausführenden überlassen bleiben muss, über diesen sich zwar allenfalls äussern, aber doch nicht eigentlich Kritik üben lässt. Wir werden uns daher begnügen, bei der Beschreibung der einzelnen Sonaten diejenigen Punkte hervorzuheben, wo ein solches Hervortreten der Individualität des Herausgebers gegen den historischen Charakter des Werks zu verossen scheint, der Art, dass man ein doppeltes Gesicht, des Autors und des Bearbeiters, zu sehen meint. Im Allgemeinen sei hier bemerkt, dass die Clavierbegleitung durchweg mit grosser Sorgfalt und reichlicher Benutzung der Motive der Hauptstimmen zu contrapunktischer Bewegung ausgearbeitet ist; ja das Streben, die Begleitung möglichst interessant zu machen, hat zuweilen zu einer störenden Ueberladung geführt. Auch das wollen wir hier in Bezug auf den Claviersatz nicht unerwähnt lassen, dass bei der Accordgestaltung zu sehr darauf Rücksicht genommen zu sein scheint, dass Principalstimmen und Begleitung ein sich gegenseitig erfüllendes accordisches Ganze bilden; es kommen in Folge dessen oft Sprünge in den Begleitungsstimmen und Auslassungen einzelner wichtiger harmonischer Töne vor, welche bei der charakteristischen Klangverschiedenheit der Violine und des Claviers, und der Unmöglichkeit einer innigen Verschmelzung der Klangwirkungen dieser Instrumente die Begleitung

als unvollständig empfinden lassen und damit den Gesamtwohlklang beeinträchtigen. Wir verlangen von einer Clavierbegleitung, dass sie den harmonischen Unterbau vollständig in seinen wesentlichen Momenten enthalte; die Gefahr, durch etwaige Verdoppelungen einzelner Melodieschritte auf die Principalstimme zu drücken, ist bei der schnell verballenden Klangedauer des Claviers nicht zu besorgen, während andererseits die Gesamtwirkung eines einheitlichen Wohlklangs wesentlich abhängig ist von dem Zusammentreten der zwei selbständigen Klangtotalitäten: der melodisch sich bewegenden Violine und des den harmonischen Untergrund legenden Claviers.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Verdi's „Don Carlos“

schreibt Dr. Ed. Hanslick in der „Neuen Freien Presse“:

„*Chacun a deux patries, la sienne d'abord et puis la France!*“ lautete der vielbesprochene Toast eines österreichischen Festgebers bei der Weltausstellung. In der berückenden Schmeichelei dieses feingeschliffenen Aperçus ruht ein Tropfen Wahrheit: ganz Europa war jetzt eine zeitlang in Paris zu Hause. Die europäische Journalistik durfte föhlich den Satz adoptiren und behaupten, es babe jeder Feuilletonist in diesem Jahr zwei Stoffgebiete: sein heimesches zunächst, sodann Paris. Einem Leserkreis, dessen grössere Hälfte vielleicht die Weltausstellung selbst besucht hat, Neues von dort zu erzählen, wäre allerdings ein eitles Vorhaben. Aber gerade die Vermuthung, bei unsern Lesern gemeinsame Erinnerungen und Erlebnisse vorzufinden, ermutigt uns mehr, als sie uns abschreckt. Was z. B. die Pariser Bühnen während des grossen Völkercongresses brachten, ist dadurch beinahe zum Eigenthum der civilisirten Welt geworden, so dass gegenwärtig in Wien und Berlin über Verdi's „Don Carlos“ oder Gounod's „Romeo“ lebhafter debattirt werden mag, als über die Novität eines heimischen Capellmeisters.

Zahlreich sind die Opern-Novitäten nicht, von welchen wir uns mit unsern Lesern unterhalten wollen. Es gab deren vier im Ganzen, welche die ganze Ausstellungszeit hindurch gespielt worden und noch heute fortgespielt werden: „Don Carlos“ in der Grossen Oper, „Mignon“ in der Komischen, „Romeo und Juliet“ im Théâtre Lyrique, endlich „Die Grossherzogin von Gerolstein“ in den Variétés. Das letztere Stück ist bereits nach Deutschland gedrungen, „Mignon“ und „Romeo“ dürften bald nachfolgen und bei guter Darstellung wahrscheinlich Glück machen. Vor Verdi's „Don Carlos“ hingegen möchten wir unsere Theater-Directoren freundschaftlich warnen, denn mit Ausstattungsprunk allein fesselt man kein deutsches Opernpublicum. Von der Musik versprechen wir den Zubrähern nur Langweile und Betäubung; selbst die Sänger dürften kaum für Rollen Partei nehmen, die aufreißend, aber nicht dankbar sind. Wir anerkennen Verdi's eigenthümliches und bedeutendes Talent, das zwar mit rohen, unkünstlerischen Elementen arg vermischt und deshalb für ein reines, ganzes Kunstwerk unzureichend ist, aber höchst wirksame Einzelheiten geschaffen hat. Wenn wir Verdi in der „Traviata“, dem „Trovatore“, „Rigoletto“ und „Ballo in Maschera“ so oft mit kräftigem Naturalismus instinctiv in's Schwarze treffen sehen, dann bestreiten wir ihm gewiss nicht länger Recht und Fähigkeit, auch im guten Sinn er selbst zu sein. Im „Don Carlos“ aber bemüht er sich, Alles, nur nicht *er selbst* zu sein. Er versucht eine complete Maskerade. Nun denke man sich einen Verdi ohne seine nationale Frische und unbefangene Sinnlichkeit, einen Verdi ohne Leichtsinne und ohne Melodie, und urtheile, was da noch Gutes übrig bleibt. Im „Don Carlos“ verleugnet der Componist ängstlich seine musikalische Wiege, will halb Deutscher, halb Fran-

zose scheinen, nicht melodisch, sondern tief und gelehrt schreiben, und dort fortsetzen, wo Meyerbeer aufgehört. An der Partitur des »Carlos« kieht mehr Schweiss, als an allen früheren Opern Verdi's zusammengekommen. Dieser stets menschenbedingte Kampf zwischen dem alten und dem neuen Verdi, diese krampfhafteste Anstrengung, sich höher zu strecken, als er gewachsen ist, wirkt peinlich auf den Hörer. An seiner »Carlos«-Musik ist Alles gezwungen, schwerfällig, dünnst; die Melodien tragen wir weder im Ohr noch im Herzen heim, uns ist nur, als kiebten sie uns an allen Fingern. »Das ist ja Zukunftsmusik!« rief neben mir entriistet ein Italiener. Ich tröstete ihn damit, dass einer solchen Musik am wenigsten in Italien eine Zukunft blühe, es hätte denn die italienische Musik überhaupt keine Zukunft mehr. Aber ein richtiges Gefühl lag doch in jenem Ausruf. Verdi und Wagner vollziehen beide in ihren neuern Werken einen Bruch mit ihrer eigenen Vergangenheit und verleugnen die reizvollern, populärern Elemente ihres Talents zu Gunsten einer ihnen vorwuchsenden idealern Dramatik. »Don Carlos« verhält sich zu »Ernani« ungefähr wie »Tristan« und »Isolde« zum »Tannhäuser«. Das tugendstolze Streben beider Tondichter, in ihren alten Tagen sich der sündhaften Melodie zu enthalten, scheint übrigens hier wie dort von der Natur mächtig unterstützt; die Melodie verlässt man niemals, sie verlässt uns. Ich kann nach dem »Carlos« kaum mehr zweifeln, dass Verdi — fertig ist. Dafür hat er das für einen Italiener bewundernswürdige Geschick sich angeeignet, die Architektur der musikalischen Formen zu zerbröckeln, als Amphibium lange Zeit zwischen Cantilene und Recitativ zu atmen, vor Allem aber eine »unendliche Melodie« zu spinnen, wenn ihm keine endliche einfällt. Mit grosser Mühe hat er schreuliche Accordfolgen und stolpernde Rhythmen erdacht und die Partien der Sänger so eingerichtet, dass sie sich fast nur in den äussersten Grenzen ihrer natürlichen Scala bewegen. Und vollends die Instrumentierung! Wie licht sah es sonst zwischen den Taktstrichen einer Verdi'schen Partitur aus, wie schnurgerade und wohlhlich! Schlagen wir aber die ungeheuren Bände des »Don Carlos« auf, so kriecht uns ein schwarzes, ameisensartiges Gewimmel von Noten entgegen, alle Instrumente arbeiten zugleich, über, unter, neben einander, jeder Moment bringt eine andere Figuration, eine verschiedene Klangfarbe, ein neues Solo-Instrument, und dazwischen jenes nervenschneidende Tremoliren der getheilten Violinen, das seit dem »Tannhäuser« zum gemeinen dramatischen Hausmittel geworden ist. Trotz alledem kann man kaum von einer Stelle im »Don Carlos« rühmen, dass sie orchestermässig gut klingt, wie z. B. das Allergewöhnlichste bei Mozart oder Rossini. Vorbereitet finden wir die neue Stilwendung Verdi's schon in dem schwerfälligen vierten Act des »Maskenballs«, vollkommen ausgeprägt in jener musikalischen Sammlung von Unglücksfällen, welche uns in Wien unter dem Titel »La forza del destino« credenzi wurde. Immerhin lüschellen aus dem steinigern Geröll dieser Schicksalsmusik noch einzelne Melodien wie frische Steinnecken hervor — für »Don Carlos« würde sich das nicht schicken. Das Textbuch der neuen Oper ist bei handgreiflichen Mängeln doch bedeutend besser, als »La forza del destino«. Dass Verdi, dessen Musik heretisch Schiller's »Räuber«, »Kahle und Liebe« und »Jungfrau von Orleans« überfallen hat, jetzt blos aus Zufall oder Caprice den »Don Carlos« erwählte, können wir nicht recht glauben; ohne Zweifel fühlt sich der allezeit pathetische Verdi von Schiller's edlem Pathos angesprochen und gehoben. »Don Carlos« ist übrigens kein günstiger Opernstoff: Elisabeth, Eboli und Carlos, schon bei Schiller in ziemlich allgemeiner Färbung verschwimmend, werden in der Oper zu masten, physiognomielosen Schablonen; die beiden eigenthümlichsten Gestalten, König Philipp und Marquis Posa, sind für musikalische Behandlung zu reflectirt und rhetorisch,

die absolutistische Staatsraison wie die Schwärmerei für Gedankenfreiheit streifen gesungen leicht an die Carricatur.

Mit Ausnahme des ersten Acts, welcher den Infanten mit der noch unvermählten Elisabeth in Fontainebleau zusammenführt, somit das übliche grosse Liebesduett schon als Exposition bringt, folgt das Libretto ziemlich treu der Schiller'schen Handlung. Im zweiten Act sehen wir Carlos und Posa im Kloster St. Just ihren Freundschaftsbund erneuern, Posa sich der Königin und ihrem Hofstaat vorstellt; es folgt die Zusammenkunft Elisabeth's mit Carlos, die Verbannung der Hofdame und eine poetische Vorlesung, welche Posa seinem königlichen Gönner Philipp hält. Der dritte Act bringt ein Maskenfest in den Gärten der Königin und das unvermeidliche Ballet, eine Lythologische Allegorie auf die Königin von unabsehbarer Länge und der langweiligsten Balletmusik, die je geschrieben wurde. Carlos, der in der Dunkelheit die Eboli für Elisabeth hält, compromittirt sich mit einer Liebeserklärung, Posa tritt hinzu und ergänzt das Verzweiflungs- und Rache-Terzett. Die Scene verwandelt sich hierauf in einen grossen Marktplatz vor der Kathedrale; hier wickelt sich das Finale ab, das, mit grobem Pinsel, aber effectvollen Farben gemalt, den Höhepunkt der Oper bildet. Was ist nicht Alles hier aufgeboten! Grosser Krönungszug des Königs mit Regimentsmusik auf der Bühne, festlicher Jubelchor des Volks, Trauerchor der Mönche und der zum Schellerhaufen geführten Ketzler, Bittgesang der sändrischen Deputirten (sentimentales Unisono von zwölf Bassisten, Copie des bischöflichen Geschetes im ersten Acte der »Africanerin«); Carlos vertheidigt sie, zieht den Degen gegen Philipp, dieser wüthet, die Damen jammern, Posa arretrirt den Infanten; es brennen die Schellerhaufen, es läuten die Glocken, dazu Festmarsch, Jubelchor und Mönchsgebet, Alles zugleich, und aus den Wolken herab ein Engelchor, welcher die verbrannten Ketzler als Märtyrer begrüsst. Kein Zweifel, Verdi müsste denjenigen fordern, der mehr forderte. Nach diesem dritten Act fühlt sich jeder normal organisirte Mensch halbtodt, hat aber noch zwei Acte vor sich, die alles Frühere zu überbieten sich anstrengen. Der vierte Act beginnt mit dem Monolog des Königs und seinem Gespräch mit dem Gross-Inquisitor, eine grossentheils wörtlich aus Schiller genommene Scene, für welche Verdi eine charakteristische Färbung zu finden und festzuhalten verstand. Es folgt der hoffige Auftritt zwischen dem König und der Königin wegen der entwendeten Cassette, die Selbstanklage der Eboli, Carlos im Gefängniss und Posa's Tod an seiner Seite. Mit Hülfe des Gross-Inquisitors bezwingt der König die zu Gunsten Carlos' entfesselte Rebellion. Eine Scene statt eines ganzen fünften Acts würde hier zum Abschluss der Handlung genügen. Aber wir müssen im letzten Act noch eine Arie der Königin im Kloster St. Just, ein langes Abschiedsduett zwischen ihr und Carlos, endlich das Finale hören, in welchem der König, von Mönchen begleitet, seinen Sohn der Inquisition ausliefert. Mit dem schaurig-lakonischen: »Cardinal, thun Sie das Ihre!« fällt bei Schiller der Vorhang, den die Geschichte noch immer nicht ganz zu lüften vermochte. Bei Verdi muss aber nach diesem Ausruf des Königs noch der Geist Carl's V. erscheinen, der mit seinem Mantel den Infanten einhüllt und mit ihm verschwindet. Wie die 5 Stunden währende und alle Sinne hinriehende Oper musste sich in Paris nach den ersten Vorstellungen mehrere Kürzungen gefallen lassen. Die Londoner Direction (»wie sie knrz angebunden war«) strich sogar den ganzen ersten Act und lässt die Oper ohne Umstände mit dem zweiten beginnen. Es geht auch so ganz gut.

Berichte.

Leipzig. Im fünften Abonnement-Concert, dessen zwei erste Nummern: Hebriden-Ouverture und Loreley-Finale,

ANZEIGER.

[193] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Geschöpfe des Prometheus,

Ballet, Musik von L. van Beethoven.

Partitur Pr. 4 Thlr. 6 Ngr. Orchesterstimmen Pr. 6 Thlr. 18 Ngr.
Clavierauszug zu 4 Händen Pr. 4 Thlr.

[194] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

C. Ph. E. Bach.

Sonaten für Clavier und Violine.

Nr. 4 in H moll 4 Thlr. 40 Ngr.
- 3 in C moll 4 Thlr. 40 Ngr.

Geistliche Oden und Lieder von C. F. Gellert, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von Ludwig Rotschl. 8.

Heft 4.

- Nr. 1. Morgengesang: »Mein erst Gefühl sei Preis und Dank.
- 2. Gottes Macht und Vorsehung: »Gott ist mein Lied.
- 3. Ergebung in den göttlichen Willen: »O Herr mein Gott, durch den ich bin.
- 4. Zufriedenheit mit seinem Zustande: »Du klagst und fühlest die Beschwerden.
- 5. Am neuen Jahr: »Er ruft der Sonn' und schafft den Mond.
- 6. Der Schutz der Kirche: »Wean Christus seine Kirche schützte.

Partitur und Stimmen 33 Ngr.
Stimmen einzeln à 3½ Ngr.

Wilh. Friedemann Bach.

Sonate für zwei Claviere 4 Thlr. 20 Ngr.

[195] In unserm Verlag erscheint (mit Eigenthumsrecht des Arrangement):

Franz Schubert's

sämmtliche vierhändige Compositionen, arrangirt zu zwei Händen von J. C. Dietrich.

- Op. 10. Variationen über ein französisches Lied. 25 Ngr.
 - Op. 37. Drei herolische Märsche. 2½ Ngr.
 - Op. 49. Sechs grosse Märsche und Trios. I. Heft 25 Ngr. II. Heft 20 Ngr.
 - Op. 34. Drei Militär-Märsche. 45 Ngr.
- und sämmtliche zweihändige Compositionen, arrangirt zu vier Händen von Dietrich:

- Op. 9. Sechs und Dreissig Walzer. 2 Hefte à 17½ Ngr.
- Op. 43. Erste grosse Sonate. 4 Thlr. 27½ Ngr.
- Op. 90. Vier Impromptus. 2 Hefte à 4 Thlr. 10 Ngr.
- Op. 94. Momens musicales. 4 Thlr. 5 Ngr.

Praeger & Meier in Bremen.

Neuester Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

[196] durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

BEETHOVEN'S Sonaten für Pianoforte.

Vollständig in 2 rothcartonirten Bänden.

Preis 3¹/₂ Thaler.

[197]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Kyrie, Agnus Dei und Dona nobis pacem aus der H moll-Messe, für Orgel übertragen von Robert Schaab 20

— Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. A. D. Thomas. Heft 2, 3 à 22½

Bargiel, W., Op. 35. 3 Frühlingslieder für 3stimmigen weiblichen Chor mit Pianofortebegleitung. Partitur und Stimmen 2 10

Brahms, Johannes, Op. 39. Walzer f. Pianoforte zu 4 Händen. Arrang. zu 2 Händen vom Componisten 4 —

— Dieselben. Leichte Ausgabe 25
— Op. 41. 6 Lieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 4 5

Fink, Christ., Op. 23. Phantasie über Luther's Choral: »Ein' feste Burgs für Orgel 47½
— Op. 32. Vier Choral-Vorspiele als Trios für die Orgel 15

Gothard, J. P., Op. 48. Zwei Gesänge für 4 Singstimme mit Clavierbegleitung 15

Grädener, C. G. P., Op. 32. Vier Liebeslieder für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pte. 22½
— Op. 50. Herbstklänge. Sieben Lieder für mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

Zweite Folge 25

Haydn, Jos., Symphonien. Für Pianoforte zu 4 Händen von Franz Wullner.

Nr. 4. C moll 4 5
- 5. Es dur 4 10

- 6. A dur 4 —

— Dieselben. Nr. 4—6 compl. in 4 Band. n. 4 —
(Diese Symphonien waren bis jetzt noch nicht im Druck erschienen.)

— 36 Lieder und Gesänge. Für des Pianoforte im leichten Style bearbeitet von Carl Geissler. Heft 1, 2, 3 à 20

Hüller, Ferd., Op. 110. Phantasie für Pfte. 4 5

Panofka, H., Op. 86. Douze Vocalises d'artiste pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Exécution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole Italienne. Cab. I, II à 1 10

— Op. 87. Erholung und Studium. 12 instructive Gesangstücke mit Begleitung des Pfte. 4 10

Thomas, G. A., Op. 49. Sechs leicht ausführbare Choral-Vorspiele für die Orgel 20

Handel, G. F., Cäcilien-Ode. Clavierauszug mit Text n. à 15

— Chorstimmen n. à 5

— Trauerhymne. Clavierauszug mit Text 15

— Chorstimmen n. à 7½

Man dürfte sich nicht verwundern, wenn der Eine $\frac{3}{4}$ -Takt, der Andere $\frac{2}{4}$ -Takt höre. Erst wenn die Harmonie oder auch nur eine einzelne Gegenstimme dazutritt, hört der Zweifel wieder auf: in den $\frac{3}{4}$ -Takt wird das Taktgefühl sogleich eingetrückt sein, wenn wir unsere Melodie so contrapunktiren:



Dagegen in den $\frac{2}{4}$ -Takt, wenn wir contrapunktiren wie folgt:



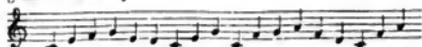
Man sieht aus diesen Beispielen wohl deutlich genug, dass Taktmässigkeit, d. h. Regelmässigkeit der wiederkehrenden Quantitäten, und zwar streng innegehaltene Taktmässigkeit, das eine Erforderniss ist, um der Orgel zu dem rhythmischen Eindruck zu verhelfen, den sie sonst nicht hervorbringen kann. Das andere Erforderniss ist die Polyphonie, und zwar ist diese darun der Orgel noch entsprechender als die blosse vierstimmige Harmonie, weil die Stimmbeiträge ein rhythmisches Gewicht beibringen, das die immer zweifelhafte Kraft der verschiedenen Accordfortschreitungen nicht zu geben im Stande ist; ein vierstimmiger in paralleler Metrik fortlaufender Satz wird fast ebenso zweifelvoll sein wie unser erstes Notenbeispiel, wogegen obige zweistimmige Sätze schon volle Bestimmtheit besitzen. Ist aber die Taktmässigkeit das erste Erforderniss, so muss der Orgel alles fremd sein und bleiben, was eine Ungleichheit der innern Masse enthält, etwa ein Wechsel des Rhythmus oder undeutliche durch Gegenstimmen nicht aufgewogene Synkopationen. Der Wechsel des Rhythmus kann bei längern Stücken zur Gliederung dienen, indem ein neuer Satz mit neuer Taktart beginnt; das ist etwas ganz Anderes, als wenn mitten im Verlauf sich eine vorübergehende Veränderung einschleicht; diese kann nicht klar werden, weil sie nicht consequent beharrt, jene aber wohl, weil sie beharrt und sich vorher wohl auch schon in irgend einer Weise ankündigt.

Es ist hier noch zu bemerken, dass auch eine einstimmige Melodie rhythmisch sofort verständlich wird, wenn sie in sich selbst die Harmoniefortschreitungen deutlich macht, oder wenn ihr Steigen und Fallen sich in bestimmten Zeitabschnitten regelmässig wiederholt, woraus das nach Ordnung und Symmetrie suchende Ohr sofort die Merkmale entnimmt, aus welchen es sich die rhythmische Gestaltung der Folge zurechtlegen kann. Wenn wir die



auf der rhythmuslosen Orgel hören, so werden wir aus

dem Accordwechsel den $\frac{3}{4}$ -Takt leicht erkennen. Folgende Tonreihe jedoch:



wird an der Wiederholung der Gruppen sofort als 3×3 -theilig ($\frac{3}{4}$ - oder $\frac{9}{4}$ -Takt) erkannt werden.

Soviel zur Abwehr des Vorwurfs, als hätte Jemand ernstlich gemeint, die Orgel könne unter allen Umständen nicht rhythmisch wirken. Wir haben jedoch gesehen, dass dies nur mittelbar, nicht unmittelbar geschieht.

Aerger kann aber dem Wesen der Orgel nicht in's Gesicht geschlagen werden, als wenn ihr zugemuthet wird, wirklich innerlich rhythmisch zu sein, d. h. wenn sie heucheln und eine Seite ihres Wesens hervorkehren und in's Licht setzen soll, die sie gar nicht besitzt. Dies ist der Fall bei allen wirklich rhythmischen Tongestaltungen, nämlich solchen, wo der starke Accent das hervorstechende Moment ist. Wir wollen gar nicht von Tänzen und Märschen oder dgl. reden, die aus obigem Grunde auf den Feinempfindenden eine so beleidigende und widerwärtige Wirkung hervorbringen. Schon in einem sonst ganz unverfänglichen Tonstück kann der Rhythmus es der Orgel unmöglich machen, sich dasselbe anzueignen. Alles was rhythmisch gedacht ist, Violinfiguren (z. B. in Handel'schen Oratorien), belebte Allegrosätze mit kurzem Takt oder schnell wechselnden Accordfolgen, liedartig gegliederte Andante-Melodien mit in die Augen springender 4 : 8-taktiger Periodik — alles das ist auf der Orgel vom Uebel, weil hier überall die rhythmische Anordnung überwiegend in die Ohren fällt. Wir wissen wohl, dass wir hiermit manches Werk aus grosser und berühmter Meister als unregelmässig bezeichnen, aber es handelt sich hier auch nur um die Aufstellung des strengsten Princip's, welches ja in der Praxis, wie überall, Modificationen erleidet; warum sollte nicht hier und da einmal ein selbständiges Wesen aus sich herausgehen und ein anderes nachahmen wollen? Die Musikinstrumente erwerben ja einen grossen Theil ihrer Reize, wenigstens ihrer coquetten Reize, durch dieses Herausgehen aus sich selbst und dieses Nachahmen anderer: der Violinist flötet in Flageoletönen und spielt *flautando* mit dem Bogen auf dem Grifftret. Der Flötist würde, wenn er's könnte, gern Doppelnote (Doppelgriffe) bläsen. Der Clavierspieler hat nicht übel Lust ein ganzes Orchester darzustellen, obwohl ihm dazu das Wichtigste fehlt, nämlich Klangfarbe und innere Dynamik. Warum sollte also die Orgel nicht auch versuchen, sich alles anzueignen, was Anders gehört — in ihren Registern thut sie's ja schon mit den Klangfarben. Man kann Vieles der Art versuchen und zu einer Errungenschaft machen, nur muss die Natur einer Sache nicht geradezu umgestülpt werden, es muss das wesentliche Element in der Hauptsache bewahrt werden, dann kann man stellenweise aus der richtigen Art herausgehen, um bald zu derselben zurückzukehren. Wenn aber auf der Orgel statt eines Orgelstücks, welches ja, soviel Abweichungen vom wirklich

gehaltene Achtel-Bewegung wirkt auch hier etwas eintönig. — Eine besondere Bewandnis hat es mit dem nun folgenden Satz. Im Original ist dies ein *Adagio*, das mit einer recitativischen Phrase in *Kä-dur* anhebend, bald darauf den Charakter eines Uebergangs zu dem darauf folgenden Schlusssatz annimmt; wir schliessen dies aus dem Mangel eines bestimmt hervortretenden Motivs, aus der tonartlichen Schwankung und ganz besonders aus der dürrigen, blos *accordisch* angedeuteten Prinzipalstimme:



welche ersichtlich auf freie virtuosenmässige Ausschmückung durch Arpeggien oder dergleichen angewiesen ist. Die Bearbeitung hat die Sache ganz anders aufgefasst; zwar der Charakter als Uebergangssatz ist im Allgemeinen geblieben, im Uebrigen aber die Stelle zu etwas ganz Neuem, und fügen wir auch hinzu — Modernen umgestaltet worden. Nach jenem recitativischen Eingang tritt ein *Allegro agitato* $\frac{1}{4}$ ein, die angedeutete Prinzipalstimme ist in *accordlicher* Fülle der Clavierbegleitung übertragen und darüber eine frei hinzuzuspielende Oberstimme gesetzt, die in rhythmischer wie melodischer Gestaltung doch eine gar zu bedenklich Mendelssohn'sche Physiognomie zeigt:



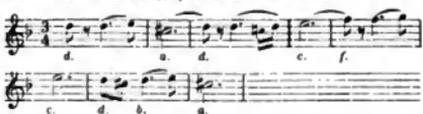
Hier ragt ein entschieden fremdartiger, ganz moderner Zug unvermittelt herein, der für unsere Empfindung etwas Störendes hat. Mit dem wieder aufgenommenen Gesang im recitativischen Charakter wird dann der Uebergang zu dem Schlusssatz unmittelbar gemacht, welcher letztere eine kurze Recapitulation der *Passacaglia* ist; über dem in die Begleitung verlegten Thema ergeht sich die Violine in bewegten Passagen und schliesst die Sonate mit einem kurzen *Adagio* in dem uns schon geläufigen freien *cadenzartigen* Stil auf dem *Cdur-Accord* ab.

Ist nach dieser Auseinandersetzung der musikalische Gehalt der Composition nicht gerade besonders hoch anzuschlagen, so bietet dieselbe doch Interesse als ein Versuch, über die Schranken einer blos technisch sich geltend machenden Virtuosität hinaus zu einer musikalischen Gesamtwirkung sich hindurch zu arbeiten; dass dieses Ziel nur auf eine ganz äusserliche, roh formalistische Weise erstrebt wird, entspricht dem damaligen Standpunkt primitivster Anfängerschaft in der Handhabung der Instrumentalformen, welcher es noch versagt war, eine solche einheitliche Gesamtwirkung durch den organischen Ausbau der musikalischen Idee von Innen heraus herzustellen.

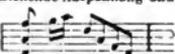
Arcangelo Corelli 1653—1713 lebte in Rom, wo er in dem kunstsinningsten Cardinal Ottoboni einen unwandelbaren Gönner hatte, und galt als Violinist und Componist bei seinen Zeitgenossen für *severo Orfeo in nostri tempi*. Die vorliegende Composition, aus einer Sammlung von 12 Sonaten (als Op. 5 in Rom gedruckt 1700), die letzte und von dem Componisten selbst *Folia* betitelt, enthält eine lange Reihe von Variationen über ein dem damaligen Hannöverschen Capellmeister Farnelli, einem Onkel des berühmten Sängers gleichen Namens — zugeschriebenes Thema. Obwohl ein Zeitgenosse Biber's, überragt er diesen doch an Mannigfaltigkeit der technischen Motive, so wie ganz besonders an charakteristischer Ausdrucksfähigkeit.

Wir rechnen es der vorliegenden Composition zum besondern Lobe an, dass die verschiedenen, zunächst auf Geltendmachung der technischen Virtuosität abzielenden Motive stets einen spezifisch musikalischen Charakter bewahren, eine Eigenschaft, durch welche sie sich sehr vortheilhaft vor manchen ähnlichen Erzeugnissen einer jüngsten Blütenperiode des ausübenden Virtuosenbiums unterscheiden. Es ist eine Folge dieser rein musikalischen Physiognomie, dass die einzelnen Variationen, kleine musikalisch charakterisirte Stimmungsbilder, dem instinctiven Drang zufolge, wonach die musikalisch erfasste Stimmung einer gewissen formellen Breite bedarf, um völlig auszulösen, sich zu grösseren Gruppen unter einander verbinden, an welchen sich der Gang der Composition verfolgen lässt.

Das Thema, *Adagio* *D-moll* $\frac{1}{4}$, im Charakter der vorhin besprochenen *Passacaglia*, zeigt in melodischer Beziehung ein ziemlich neutrales Gesicht; an diesen Vordersatz:



schliesst sich als Nachsatz die Wiederholung dieser acht Takte mit einer zur Einführung des Hauptschlusses auf der *Tonica* nöthigen Veränderung in den letzten Takten. Auf der unveränderten harmonischen Grundlage baut sich nun zunächst eine durch sechs Variationen fortlaufende wirkungsvolle Steigerung auf, indem einerseits die mit einzelnen, durch Viertels-Pausen unterbrochenen Interjectionen anhebende Bewegung durch Achtel- und Triolen- bis zur Sechszehntel-Figurierung anwächst, andererseits zugleich das Thema von einem mässigen *Allegretto* allmählig bis zu einem raschen *Allegro* beschleunigt wird; dann, auf der Höhe der Steigerung folgt das Thema, aber durch Doppelgriffe verstärkt, durch das schnellere Tempo in der Haltung bestimmter und kräftiger, — gleichsam ein tiefer Athemzug, den der Wsnderer thut, wenn er die Spitze des Bergs erklimmen hat; eine *Fermate* auf dem Taktstrich schliesst endlich diese Gruppe ab. Das folgende *Andante* in seiner kurzathmigen

Achteisbewegung:  zeigt die nach solcher Steigerung naturgemäss sich einstellende Abspannung und wächst in dem folgenden Motiv  *largo* *molto*.

bis zur augenflüchtigsten Schwerfälligkeit an; wenn dann auch die nächste Variation vorübergehend einen neckischen Ton an-

zuschlagen versucht , so

herrscht doch in den folgenden Veränderungen im Allgemeinen der Ton einer ruhigen, gleichsam in Erholung sich ergebenden Stimmung vor, welche ihrerseits in einer breiten, warm empfundenen Cantilene auf der *G-Saite* — *Adagio* [S. 9 Var. 15 und 16] völlig ausstört. Nachdem auf solche Weise die natürlichen Gegensätze ausgeglichen sind, beginnt nun ein humoristisches Spiel mit allerlei technischer Kurzwelt, mit Trillern, Syncopen, Doppelgriffen u. s. w., das mehr und mehr in der Tonmasse anschwellend, zuletzt in eine abschliessende *Cadenz* hineinstürzt; ob der hier angebrachte, in Sexten bis in's *g* hinaufkletternde Doppeltriller dem Standpunkte des Componisten entspricht, wollen wir dahin gestellt sein lassen; bekannt ist jedoch die Anekdote, wie Corelli gelegentlich eines Besuchs

in Neapel bei der Aufführung einer Scarlatt'schen Oper in nicht geringe Verlegenheit gerieth, weil in seiner Violinpartie ein *f* vorkam, das er nicht zu greifen gewohnt haben soll.

Die Bearbeitung der Clavierpartie hat die in der Prinzipalstimme auftretenden Motive reichlich und his in's Detail auf's Sorgfältigste verarbeitet und trägt damit zur charakteristischen Gesamtwirkung wesentlich bei; nur an einzelnen Stellen vermessen wir diese Rücksicht. So will es scheinen, als wenn

die imitirende Verwendung des Motivs



im *Andante* (S. 6 Takt 9 und ff.) auf dem zweiten und dritten Viertel jedes Takts eine rhythmische Beweglichkeit erzeuge, welche mit dem oben charakterisirten schwerfälligen Gang der Violine nicht wohl in Uebereinstimmung zu bringen ist, und ähnlich verhält es sich nach unserer Auffassung mit der Triolen-nachahmung im *Meno mosso* (S. 7). Von sehr hübscher Wirkung dagegen ist die Versetzung der Cantilene, *Adagio* (S. 9) in die Begleitung als Gegenmotiv zu der folgenden Variation (*Allegro Tempo* S. 9 und 10), wodurch die unmittelbare Zusammengehörigkeit dieser zwei Variationen recht nachdrücklich hervorgehoben wird. (Fortsetzung folgt.)

Uebersicht neu erschienener Musikwerke, Broschüren etc.

Seit unserer letzten Uebersicht in Nr. 41 hat sich wieder ein ansehnlicher Sloss von alten und neuen Violinen eingestellt, die zum Theil so werthvoll sind, dass wir die vorläufige Anzeige derselben nicht länger verschieben dürfen.

Erstens sind es neue Ausgaben von Klassiker-Ausgaben, wie von Seite der Breitkopf und Hartel'schen Officin die hübschen rothen Bände, in welchen diesmal Beethoven's Sonaten (3 Bände comp. 31 Thlr.), Mozart's Violoncellen (47 Nummern, Pr. 3 Thlr. netto), Haydn'sche Symphonien in Partitur (3 Bände à 3 Thlr. netto) in reinem schönem Druck uns neben dem innern Ohr auch die Augen erfreuen. Weiter ist noch anzuführen, dass der Zeitpunkt, wo Schubert's Werke in der von demselben Firma benutzten Ausgabe, uns vorläufig eine Anzahl von 2- und 3-stimmigen Clavierstücken und einige hübsche Lieder in revidirter Gestalt theils ausgeben, theils zur Ausgabe vorbereiten. Was die Lieder betrifft, so ist zuerst ein roth-cartoniertes Heft in Octav, enthaltend 30 Lieder von Goethe (Pr. 1 Thlr. netto) erschienen, und wir können mittheilen, dass demnachst in ähnlicher Weise die Müllerlieder, die Winterreise, der Schwannengesang und ein oder mehrere Hefen diverser Lieder erscheinen werden, wobei man auf eine Auswahl der schönsten bedacht war und zugleich die Grenze innehielt, welche einer soliden Handlung durch die theilweise noch andauernden ausschliesslichen Verlagsrechte der Originalverleger gezogen war. — Ferner aus der Peters'schen Bach-Ausgabe die Schlusshefte der Musik für Clavier allein, redigirt von F. A. Rottsch (1. Serie, Heft 18. Preis nicht angegeben), für Violine und für Flöte (3. Serie), redigirt von F. David, J. Heilmesberger und Fr. Hermann (6. Heft 31 Thlr.; 7. Heft 32 Thlr.), nebst dem thematischen Catalog der Instrumentalwerke von A. Durflot (ohne Preisangabe), sehr dankenswerthe Gaben, die freilich den Werth der Ausgabe der Bach-Gesellschaft um so weniger beeinträchtigen, als die letztere gerade die noch ungedruckten grossen Gesangswerke, die Cantaten zu Tage gefördert hat, wozu die Mittel und der beste Wille einer Verlags-handlung doch zu beschaffen ist. — Ferner aus dem Bieder-mann'schen Verlag: die Fortsetzung der Ausgabe bisher unbekannter J. Haydn'scher Symphonien in vierbändiger Bearbeitung von F. Wöllner (Nr. 4 in C-moll, Nr. 5 in Es, Nr. 6 in A, Pr. 4 t. 31, 32 und 3 Thlr.). Ausserdem noch der Clavierauszug von Händel's Caecilia-Ode, conform mit der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft (Pr. 13 Kr. netto), ferner ausserordentlich schöne Editionen, auf deren Aussehen wir besonders im Hinblick auf die nabende Weihnachtszeit aufmerksam gemacht haben können.

Die Gegenwart erscheint neben jenen schwer wiegenden Ausgaben numerisch schwach vertreten, doch ist innerhalb des Gebotenen wenigstens theilweise sehr werthvoll zu nennen. Für Gesang verzeichnen wir: 3 Frühlingslieder für dreistimmigen weiblichen Chor von W. B. Rigel Op. 35; 3 Lieder für vierstimmigen Männer-Chor von Joh. B. Bach Op. 41; Herbstlieder sieben Lieder, zweite Folge Op. 50 und vier Liebeslieder für Sopran und Tenor Op. 32, beide von C. G. P. Grädenner (sämmlich im Verlag von J. Rieter-

Biedermann), Werke, deren Verleger durch unsere Leser bekannte und geachtete Namen sind. Ausserdem erwarben wir eine Reihe nachgelassener Lieder und Gesänge von Gustav Eggers (4 Hefte), die in Rostock bei H. Wessel erschienen sind, und über deren Werth wir nicht in kurzen Worten entscheiden wollen. Hieran schliessen sich noch Liederhefte von Jos. Schuster, Op. 2 und 4, August Vogel Op. 3, Otto Vogel (3 zweistimmige Lieder für Mezzo-Sopran und Bariton); endlich 3 Hefte Gesangs-Compositionen von Richard Hol: Duette für Sopran und Alt Op. 40 und 42 und ein Morgenessen für eine Altstimme und Fraucherich mit Pianoforte Op. 43 (jense Schmock'schen und Vogel'schen Compositionen in der akademischen Buchhandlung in Greifswald, die Hol'schen bei Th. J. Rooten in Amsterdam erschienen).

Für Clavier heft mancherorts vor, das den Liebhabern des Neuen Interesse einflössen mochte. Eine Phantasie von Ferd. Hiller Op. 110 (J. Rieter-Biedermann), ein Heft „Lose Blätter“ (Breitkopf und Hartel), das einen Debütanten in Person von Ernst E. d. Teubert (nicht zu verwechseln mit dem kömgl. preuss. Hofcapellmeister) zum Verfasser zu haben scheint, denn ein Opus ist nicht vorgedruckt und der Name in der Musikwelt bisher neu. Ferner haben wir den Freundern Brabus'scher Musik, und speciell den sehr zahlreichen seiner vierhändigen Wäizer, anzuzeigen, dass eben diese nun auch in zweihändiger Form und in doppelter Ausgabe, leichter und schwerer, erschienen sind (J. Rieter-Biedermann). — Hieran schliessen wir wieder eine Anzahl von Clavierstücken von Aug. Vogel, Joh. Bastians, J. J. Violla und Bernhard Wolff, die als weniger bekannte Grössen erst noch zu taistren sein werden.

Weiter haben wir einer kleinen Anzahl von Werken für Orgel zu gedenken: eine Phantasie über „Ein feste Burg“ Op. 22 und vier Choral-Vorspiele Op. 28 von Chr. Fink (J. Rieter-Biedermann), und Variationen über ein Originalthema von L. Bernhard Städe, dem verdienstvollen Hersteller der Bach-Orgel in Arnstadt, Op. 3 (Leipzig, Siegel).

Endlich heist an Bearbeitungen und Arrangements vor: die Fortsetzung der „Concerte für Orgel oder Pianoforte“ von H. B. d. für Clavier zu vier Händen von G. A. Thomas (Nr. 4—6 — Breitkopf und Hartel), und Drei Lieder von Mozart, ebenfalls vierhändig gesetzt von E. Breslauer, Op. 21 (Berlin, Schlesinger).

Von Büchern und Broschüren ist anzuführen: 4 Bücher: Otto Joh. 4. Band des „Mozart“, womit die neue Ausgabe dieses werthvollen biographischen Werkes abgeschlossen ist, Lebrbuch der musikalischen Composition von J. C. Lobe, vierter und letzter Band die Oper 31 Broschüren: „Der Selbstunterricht im Gesang von L. Röcke.“ „Die Harmonie der Einzelnote oder das Ohm'sche musikalisch-akustische Gesetz“ von Dr. F. Dellmann; „Die Orgel der Hauptkirche zu Altona und ihre Renovation in den Jahren 1866/67“ von H. Schmebl.

Berichte.

Berlin. Fr. E. Unsere diesjährige Concertsaison wurde von der k. Capelle eröffnet, welche in ihrer ersten Symphonie-Solrée eine neue, die sogenannte Trompeten-Ouverture von Mendelssohn zur Aufführung brachte. Dieselbe, im Jahr 1826 componirt, ist ihrem Inhalt nach nicht eben sehr bedeutend, sie zeigt aber den damals 39-jährigen Autor durchweg völlig vertraut und sicher in der Beherrschung der Formen; ist geschickt instrumentirt und hat manchen emnthlichen Zug; insbesondere ist das zweite Thema recht hübsch.

Das erste Concert der neugebildeten „philharmonischen Gesellschaft“ unter Leitung des Herrn B. Scholz bot ein sehr interessantes Programm. Zuerst ein hier noch nicht gebörtes Concert für Streichorchester von Seb. Bach (4-tür), welches von etwa 39 Spielern mit Energie und Frische auszuführen wurde. Möchten doch die übrigen hier fast gänzlich unbekannteren Concertwerke Bach's in den spätern Concerten dieser Gesellschaft recht häufig Platz finden! Ausserdem bot das Concert „Maurerische Trauermusik“ von Mozart (comp. 1785), ein kurzes Adagio von wehrer Schönheit und reichen Klängeffekten, die bekannte Motette von Jos. Haydn: „Innamorati e amari coram, mit als Glanzpunkt des Abends ein Spohr'sches Concert in G-moll, sowie die Chaconne von Bach, vorgetragen von Herrn Jos. Joachim. Derselbe veranstaltete in der folgenden Woche zwei eigene Concerte, in denen er selber einigen kleineren Stücken so ziemlich die werthvollsten Werke dieser Literatur aus vorführte, nämlich Concerte von Bach (A-moll), Beethoven, Mendelssohn und zwei eigene, des ungerühmten und ein neues noch nichtdriten in G-dur. Ueber Joachim's Meisterschaft in der Reproduktion fremder, wie eigener Werke hat die musikalische Welt längst ihr Urtheil gefällt; es genügt hier zu constatiren, dass auch jetzt wie früher das hiesige Publicum den Künstler mit stürmischem Jubel

empfang und mit gleichem Beifall am Schluss jedes Absatzes formlich überschüttet. Auch als Componist zeigte sich Hr. Joachim von der vortheilhaftesten Seite. Das neue Concert ist dem frühern angarisch vollkommen ebenbürtig in Form und Inhalt, jedoch ganz anders Charakters, der erste Satz, in dem wir besonders die klare, durchsichtige Instrumentation zu rühmen haben, ist darchweg wohlwollend, freundlich und heiter gehalten; der zweite (*Andante quasi marcia*) hebt in erster Stimmung, fast der eines Trauermarsches an und bietet später eine überaus liebliche, fesselnde Melodie, vom Künstler mit süssestem Wohlmut wiedergegeben. Das *Adagio capricioso* zum Schluss vor und hinter sich ist ein sprechendes Zeugnis für den bedeutendsten Theil des Concerts und gewährt dem Spieler reiches Feld zur Bewältigung technischer Schwierigkeiten jeglicher Art. Herr Joachim, der vom nächsten Winter an seinen Wohnsitz in Berlin nehmen wird — für unsern Musikieken ein nicht hoch genug anzuschätzender Gewinn — wurde im ersten Concert von Herrn Blüthner als Hannover, im zweiten von Frau Blüthner-Sängerin von hier unterstützt. Während der Ersteren nur Bekanntschaft zu hören gab, erfrante uns Frau Blüthner durch den musterghlgen Vortrag der Elektro-Arie aus *Idomeneo*: »Tutte nel cor si sento» und der *Allmacht* von Schubert, welches letztere Lied von Bernh. Hopfer nicht ungeschickt instrumentirt worden.

Ausser Joachim hörten wir in dieser Zeit noch zwei Violinisten, Hrn. Laubitz als Duoden und Fri. Franz Frise, welche beide natürlich ganz eben gegenüber schweren Stand halten. Doch wusste der Ersterer im Blumenschen Montags-Concert durch ein Spohrs-Adeagio und Schuberts Forellen-Quintett, die Letztere im zweiten philharmonischen Concert durch ein Concert von Viotti sich Anerkennung und Beifall zu erringen. An demselben Abend brachte Herr Scholz die beiden köstlichen Fragmente aus Fr. Schuberts unvollendeter H-moll-Symphonie zum ersten Mal hier zur Aufführung, in denen wir wiederum des Autors unerschöpflichen Melodienquell wie insbesondere eine blühende, farbenreiche Instrumentation voll der herrlichsten Klangeffekte bewunderten.

Ueber die Oper im nächsten Bericht.

Braunschweig. # Von den Vereins-Abonnementconcerten haben bereits die beiden ersten, am 5. und 31. Oct., stattgefunden. Fri. Marstrand aus Hannover spielte in dem einen Concert des C-moll-Trio von Mendelssohn, die Sonate A-dur von Beethoven Op. 11 Nr. 3 und noch drei Stücke: ein Nocturne von Field, ein Fantasistück, Aufhebung von Schumann und das vierte Improptu von Schubert. Die strebsame junge Künstlerin bewährte sich dadurch wieder als eine solide und gut geschulte Clavierspielerin, wie wir sie in vorigjähriger Saison schon kennen gelernt hatten, ein Fortschritt in der Technik, wie in der selbständigen Auffassung und im Vortrag waren unverkennbar, der ehrenvolle Beifall wurde ihr zu Theil. Von den mitwirkenden Herren Blumensengel und Kindermann aus unserer Hofcapelle ist namentlich der Ersterer mit besonderer Auszeichnung zu nennen, und es dürfte deshalb die Sonate von Beethoven als die vorzüglichste Leistung des Abends bezeichnet werden. Als Sänger hatten wir Gelegenheit Hrn. Jul. Stockhausen in einer Arie aus der Oper: »Hothkappchen von Bolandien, in der Ballade von Schubert »Der Zwerg« und in dem Vortrag von Liedern zu hören. Der berühmte Sänger, obgleich mit laudat Beifall empfangen und nach jeder Nummer kräftig applaudirt, soll mit dieser Aufnahme doch nicht zufrieden gewesen sein.

In dem zweiten Concert wirkte unsere Hofcapelle wieder mit, das Programm enthielt zwei Ouverturen: Euryanthe von Weber und Vampyr von Marschner (letztere neben Weber keine glückliche Wahl) und die A-moll-Symphonie von Mendelssohn. Als Clavierspieler trat ein Herr Wagner aus demselben Hause auf. Das Concert-Symphonie Op. 168 von Litolff mit Orchesterbegleitung, dann die Etüde Nr. 8 aus Op. 10 von Chopin und Präludium mit Fuge Nr. 7 von Mendelssohn vor und zeigte sich als ein Pianist mit enormer Technik, aber mit nur studienhaftem Vortrag, trocken ohne Wärme und Tiefe.

Zum Verstandes und zur weisern Orientirung in unsern in ein neues Stadium tretenden Concertverhältnissen, was wir über Notiz, dass unsere Hofcapelle wiederum eingetreten ist, noch einige Bemerkungen folgen lassen. Bekanntlich war vor Beginn der vorjährigen Concertsaison wegen Mehrforderung des zu zahlenden Honorars ein Conflict zwischen dem Concertverein und der Hofcapelle ausgebrochen, in Folge dessen die königl. Capelle aus Hannover zu vier Symphonien engagirt wurde und der Verein auf die fernere Mitwirkung unserer Capelle ganz aufzugeben sich entschloss, was er, wie sie glaubte, nicht zu rechtfertigenden Auftretens der Hannoveraner durch ihre Organe beschwerend an den Hofintendanten Herrn v. Hülsen in Berlin, und nach langen Verhandlungen zwischen den Beteiligten und der Oberbehörde kam es endlich zu einer Art von Compromiss, demzufolge insonderlich ein Abkommen ge-

troffen wurde, dass der Concertverein des von der Hofcapelle geforderte höhere Honorar zahlte, aber nur so lange ihm die Mitwirkung der Hannover'schen Capelle, woran demselben ungenessig viel gelegen zu sein scheint, in Aussicht bündelt. Da alle an dem von dem Verein gemachten Vorschläge zu einer gütlichen Beseitigung des Conflict bei der Hofcapelle keinen Erfolg hatten und an massgebender Stelle die Erlaubnis zur Mitwirkung der Hannover'schen Capelle an die erhöhte Honorarforderung geknüpft war, so hieß dem Verein nichts Anderes übrig, als hierauf einzugehen. Wenn nun auch vor der Hand die Ausgiebung des Conflict in Aussicht genommen wurde, so ist doch damit wenigstens die Gelegenheit gegeben, mit der Zeit eine vollständige Ausöhnung zu Stande zu bringen und die hiesigen verwickelten und verschiedenen Musikzustände des ersten Concertinstituts wieder in naturgemässe Bahnen zu lenken, was um so notwendiger ist, da in den Dienstverhältnissen der Hannover'schen Capelle doch jeden Augenblick irgend ein Hindernis eintreten kann, welches für diese ein auswärtiges Concertverhältniss einer gütlichen Säon unmöglich machen dürfte. Für unsere Hofcapelle ist indess dieser Wendepunkt offenbar von grossen Folgen, die eröffnete Concurrent hat bereits an manchem alten Schindlrisen gerührt, und es scheint, dass die hervorragenden Mitglieder ihren guten Einfluss durchdreifach geltend zu machen suchen, um so viel als möglich bessere Leistungen zu erzielen. Aus dem ersten Symphonie-Concert trat nach verschiedenen Seiten hin dies neue gewagte Streben bestans heraus, die Vorträge zeichneten sich gegen frühere bemerklich vortheilhaft aus, und es wird nun davon abhängen, in wieviel der Capellmeister Aht den Rese gewordenen Eifer zu benutzen versteht, um die Capelle, welche durch seine Nachlässigkeit, seine Gleichgültigkeit und eigene Schwäche in Allem, was höherer Kunst betrifft, in so unverantwortlicher Weise vernachlässigt worden ist, wieder dahin zu bringen, dass das Orchester den Ansprüchen genügt, die man an symphonische Aufführungen in einer Stadt, wie die unserige, mit Recht in erbotem Maass stellen kann. Das Publicum hat es an aufmunternder Anerkennung nicht fehlen lassen, wie dasselbe überhaupt die Bestrebungen des Vereins auf's Lebhafteste unterstützt, da es sich trotz der erhöhten Abonnementpreise zahlreicher als zuvor eingelassen, selbst die auswärtige Besuche, wie aus unserer Nachbarschaft Wolfenbüttel, hat sich bedeutend vermehrt, und die Concertbesucher mittelst Extrazug zurückbefördert werden. Durch die Mitwirkung zweier Capellen ist die Zahl der eigentlichen Symphonie-Concerte auf's Doppelte erhöht, die hiesige wird die vier ersten, die Hannover'sche die andern vier Orchesterabende ausfüllen, und wie hierdurch auch nach dieser Seite hin das Concertinstitut gewonnen hat, so hoffen wir, dass durch wirklich künstlerisch vollendete Aufführungen des ungenügenden Bestrebens des Vereins, der trotz der alljährlich zu bringenden bedeutenden Opfer nicht nachlässt, ein sicherer und schöner Erfolg zu Theil werden wird.

Leipzig. Etwas spät kommt hier, doch ihr kommt — so dachten wir, als die Direction der Gewandhaus-Concerte endlich Grimm's Canoniche Suite auf das Programm ihres (sechsten) Abonnement-Concerts setzte. Denn dieses Werk ist schon im Anfang des Jahres 1868 in München, gegen Ende desselben Jahres in Wien mit ungenügendem Erfolg aufgeführt; daran im Stich erschienen, ist es in diesen Blättern in der Nummer vom 4. März 1868 eingehend besprochen worden. Aber bis zum 10. November 1869 musste man in Leipzig, wo man doch nicht weniger als zwanzig Abonnement-Concerte hat, warten, ehe die Bekanntschaft des Publicums mit einem Componisten vermittelt wurde, dessen Ansehen nicht etwa allein auf dieser Suite beruht, sondern der sich als Componist von hoher Begehung schon früher, besonders durch gemischte Chöre, wieder und wieder in der Clarinets seiner canoniche Vortheile bemerklich gemacht hatte. Und wie das neue Werk auch bei unserm Publicum einschlug! Der Componist stand nicht am Dirigentenpult, kaum wusste die überrosse Mehrzahl der Concertbesucher, wer denn dieser Grimm eigentlich sei, und dennoch hat es einen so lebhaften allseitigen Beifall gefunden, wie nur selten eine Novität in diesen Räumern. Mit stichlichem Entzücken lauschte Alles Chöre, jeder aus vierstimmig in der Clarinets seiner canoniche Vortheile eine so überraschende Fülle von Wohlmut und echt deutscher Sinnigkeit und Inneigkeit entfaltet. Grimm dürfte nach diesem Erfolg endlich auch in Leipzig eine persona grata geworden sein, ein Schicksal, das noch mehr seiner musikalischen Gesinnungsgenossen und Gleichstrebenden zu wünschen wäre! — In diesem Concert, das mit den bereits bekannten reizenden Symphonien in H-moll von Fr. Schumann begann, wurde nach dem gewöhnlichen Anknüpfen schloss, hörten wir ebenfalls Fr. Helena Magdon's, die mit Arioso-Vorträgen auch diesmal wenig Glück hatte (im wenigsten mit der Trennung) aus den Sommermächten von Berlioz, und mit der Es-dur-Arie der Gräfin aus »Figaro«, entschieden aber reussirte mit Liedern von Schubert, R. Franz und einem zugegebenen von Schumann.

In diesen Liedern bewunderten wir neben der schönen Aussprache und der poetischen Auffassung die reine Intonation um so mehr, als Fr. Magnus mit Orchesterbegleitung abermals sehr süssen sang. Ähnlich war es mit dem Violinisten des Abends, Herrn Jacques Dupuis aus Lüttich, der ein eigenes Concert von nicht zu grossem Belang in die Passagen sehr anvollkommen spielte, während Tartini's Trille auf dem Clavier rein ausfiel und dem Spieler auch einig Beyfall eintrug.

— Die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik fand am 16. d. M. statt, unter Mitwirkung der Herren David und Rönigen (Violine), Hermann (Viola), Hegar und Pester (Violoncell), Lind (Oboe), Reinecke (Pianoforte) und einiger Contrabassisten, die nicht namhaft gemacht waren. Diese ungewöhnlich grosse Anzahl von Mitwirkenden war zum Theil durch ein zum ersten Mal gespieltes Concert für Oboe und Streichinstrumente (G-moll) von Händel veranlasst, dessen Soloparte Herr Lund, der übrigens als Oboe-Virtuose heretis bekannt und mehrfach gewürdigt ist, in sehr ansprechender Weise ausführte. Die Besonderheit seines Tons und die Zartheit seines Vortrags waren freilich notwendig, um diesem Concert besonders Erfolg zu sichern, denn sonst hat es doch fast nur historischen Werth, und wir innererseits wussten keins Eigenschaft namhaft zu machen, die es besonders auszeichnet, als die, dass es eben von Händel ist, worunter sich Manches von selbst versteht, wodurch aber auch Erwartungen rege gemacht werden, die das Concert in seiner altmodischen Fassung nicht erfüllen kann. Das darauf folgende D-moll-Quartett von Cherubini kann sich mit dem Es-Quartett desselben Meisters nicht messen, noch weniger mit den Werken der deutschen Classiker; uns machte es den Eindruck einer reich aufgestellten Ansammlung von überflüssigen Delicatessen, von welchen man aber nicht satt wird. Zwei Romane für Oboe und Clavier von Schumann (Op. 94), so hübsch sie für das Zimmer sind, scheinen uns doch als Kammermusik nicht bedeutend genug, um neben Streichquartetten in der rechten Beleuchtung zu stehen. Der Hunger nach wirklich bedeutender Kammermusik wurde uns erst durch Schubert's Quintett in C (Op. 483) gestillt. Noch lieber hätten wir ein Beethoven'sche Composition gehört, denn die vollste Befriedigung des künstlerischen Sinns konnte das Quintett nach dem durch das Vorausgegangene gesteigerten Verlangen trotz seiner herrlichen Motive doch nicht gewähren. Die Ausführung desselben war auch nicht frei von Raubeln des Klangs, die namentlich durch die Quartell so leicht entstehen. Dagegen wurde das Cherubini'sche Quintett mit jenem Raffinement gespielt, das der Innern theilweisen Leere der Composition wirksamsten Widerpart heilt.

Feuilleton.

Miscellen.

Briefe L. Spohr's an das Haus Peters in Leipzig.

(2. *)

Frankfurt den 30^{ten} Juli 1818.

Wertheber Freund,

Das drey grossen Violin-Quartetten sind beendigt und ich trage sie Ihnen nehmend zum Verlage ergeben an. Da ich einigen Werth darauf setze und sie unter den Instrumental-Compositionen, die bis jetzt von mir erschienen sind, für das beste halte, so glaube ich, man würde es mir nicht als Eitelkeit auslegen können, wenn mein Portrait mit auf den Titel gravirt würde, welches die Sammler musk. Portraitsüberdies schon seit längerer Zeit zu besitzen gewünscht haben. Ich bin auf diese Idee gerathen, weil ich so eben süsserz ähnlich gezeichnet worden bin, welche Zeichnung ich Ihnen, im Fall Sie in meinen Wunsch eingehen, übersenden werde.

— Ich offerire ich Ihnen einen vollständigen Clavier-Auszug meiner Oper Faust, der von einem ausgezeichneten Clavierspieler und Komponist in Wien schon vor mehreren Jahren gemacht ist, den ich aber nicht eher bekannt machen wollte, bis die Oper an einigen Orten mit Beyfall gegeben worden sey; da sie nun ausser hier und Prag auch in Wien seit dem 7^{ten} d. M. mit dem ausgezeichnetesten Beyfall gegeben und hinne kurzem auch in Dresden und Stuttgart in Scene gesetzt werden wird, so wie später wahrscheinlich auch auf den übrigen deutschen Theatern, so ist es jetzt für die beste Zeit ihn bekannt zu machen. — Von Ihrer Theilnahme an meinen Kunstfreuden überzeugt, lege ich Ihnen eine Rezension über die Oper in der Wiener musk. Zeitung bey, die mir um so mehr Freude gemacht hat, da ich den Rezensionen gar nicht kenne und nach langem Nach-

sinnen bey einem habe stehen bleiben müssen (dem Herrn v. Mosel), der in Wien mein Antagonist war und an dessen Unpartheiligkeit ich daher nicht zweifeln darf. Ein Bekannter aus Wien schreibt mir dass die Oper in der ersten Woche 4 mal hinter einander gegeben worden sey und trotz der schlechten Besetzung von seiten der Sänger das gebildete Publicum so angezogen habe wie keine andere seit 10 Jahren. — Haben Sie doch die Güte die Rezension zum dem Herrn Hofrath Rochlitz gefälligst mitzutheilen; ich habe zu diesem Wunsch keinen andern Grund als weil ich weiss, dass er gütigen Antheil an mir nimmt und weil ich ihn ganz zu überzeugen wünschte, dass ich die Oper, als ich sie einmal in einem Briefe mein bestes Werk nannte, nicht über schätze.

Jetzt zu den Bedingungen überzugehen, so glaube ich für die Quartetten 150 Thlr. und für den Clavierauszug 100 Thlr. Sechs. anzusetzen zu können. — Von dem Clavierauszug muss ich noch nachbolen, dass die Overture für 4 Hände, alles übrige aber für 3 Hände arrangirt ist.

In dem nächsten Paquet, welches Sie an Herrn Gail abschicken, bitte ich, mir einige Exemplare der stimmigen Liedern gefälligst zukommen zu lassen.

Mit Hochachtung und herzl. Freundschaft ganz
der Ihrige

Lois Spohr.

NS. Es hat mir recht leid gethan, dass der Herr Hofrath Küstner meine Oper nicht gewollt hat, weil Lokalherrnisse die Auf-
führung unmöglich machten.

Kurze Nachrichten.

Im zweiten Abonnement-Concert des Breslauer »Orchester-Vereins« spielte J. Joachim. Er soll bis dahin in Breslau nie aufgetreten sein.

Das zweite Gürzenich-Concert in Cöln fand am 5. Novbr. statt und brachte Mendelssohn's »Elias«.

In München concertirt das Florentiner Quartett. Eben-
dasselbst wird Herr H. v. Bülow drei Beethoven's-Abeende ver-
anstalten, deren Ertrag zur Gründung eines Unterstützungsfonds für
verarmte hayerische Tonkünstler benutzt werden soll.

Gounod's »Romeo und Julie« ist kürzlich in Nürnberg ge-
geben worden und wird gemacht in Cöln über die Breter gehen.

Der Hassler'sche Gesangverein in Halle brachte am 4. Novbr.
Mendelssohn's »Elias« zur Aufführung, wobei die Soli von den Damen
Wagand, Martini und Schilling aus Leipzig, dann des Herren John
aus Halle und Sobstath aus Berlin ausgeführt wurden. J

G. A. Heintze's Oratorium »Die Auferstehung« erfreut sich in
Holland solcher Beliebtheit, dass es in Amsterdam allein seit drei
Jahren viermal, zuletzt bei der 100jährigen Fier des Reformations-
festes am 31. October d. J. gegeben worden ist.

Die Direction der Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde« ist jetzt,
vor der Generalversammlung, gänzlich auseinander gegangen. Es
wird demnach sehr schwer halten, eine neue Direction zu Stande
zu bringen, die sich allgemeinen Vertrauens zu erfreuen hätte.

Leipzig. Im Stadtheater ist kürzlich der »Fidelio« einige Male
gegeben worden und zwar mit Frau. Lowe als Fidelio, Hrn. Becker
als Pizarro und Hrn. Rehling als Florestan. Diese Besetzung ent-
sprach den Anforderungen nicht, die man bei solch einer Oper zu
stellen berechtigt ist.

Zeitungsschau.

Die »Neue Berliner Musikzeitung« bringt in Nr. 46 einen Artikel,
in welchem sie ihr Urtheil über den Aufsatz »Phantasie und Empfin-
dung« (vergl. Nr. 44, Zeitungsschau) zu erheben sucht. Wir über-
lassen es vorläufig unserm gebrühten Mitarbeiter, ob er den Hand-
schuh annehmen will.

Die Angsb. Allg. Zeitg. enthält in der Beilage der Nummer vom
18. Novbr. einen bemerkenswerthen Artikel (von Biebl) über die
neuen Haydn-Editionen von Fr. Wullner (bei J. Bister-Biederman),
wo hauptsächlich und mit Recht geklagt wird, dass in den Concer-
ten immer nur wiederholt dieselben wenigen Symphonien von Haydn
und Mozart gespielt werden, und andere, in ihrer Art ebenfalls sehr
schätzenswerthe, ganz unberücksichtigt bleiben. Die Orchester, sagt
der Verfasser, machen es jetzt gerade wie die Virtuosen, sie spielen
immer nur die Stücke, von denen sie grossen Applaus zu er-
warten haben.

*) Wir schlossen die Reihe der Spohr'schen Briefe mit diesem
zweiten einwilligen ab, behalten uns aber vor, später noch eine
kleine Nachlese zu bringen. D. Red.

ANZEIGER.

[199] Neue Musikalien aus dem Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bradsky, Th. , Phantasie für das Pianoforte über ein Thema aus der Oper: „Die Hugenotten“ von G. Meyerbeer, Op. 37	— 30
Cebrian, A. , Sonate für das Pianoforte, Op. 4	4 15
David, Ferd. , Die hohe Schule des Violinpiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violin und Pianoforte bearbeitet und herausgegeben.	
Nr. 16. Sonate, A moll.	4 —
17. Sonate, Es dur. } Ohne Autornamen	4 —
18. Sonate, C moll.	— 37 1/2
Greenebach, E. , 4 Bagatellen für das Pianoforte, Op. 14	— 35
Haydn, Jos. , Symphonien. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. Neue Ausgabe. Zweiter Band Nr. 7 bis 12. Elegant brochirt	8 15
— Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Zum Vortrage im Gewandhause zu Leipzig und zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik daseibst genau bezeichnet und herausgegeben von F. v. David.	
Nr. 1. (Op. 20 Nr. 4) D dur	1 5
2. (Op. 20 Nr. 5) Es dur.	1 —
3. (Op. 20 Nr. 3) C dur.	1 —
Mozart, W. A. , 12 Clavierstücke. Neue sorgfältig revidirte Ausgabe. Elegant brochirt	1 10
Niessl, Fr. , Drei leichte Clavierstücke in Form einer Sonate, Op. 11	— 25
Reibick, Jos. , Andante cantabile et Allegro appassionato pour Violon et Piano	— 32 1/2
Reincke, C. , Acht Kinderlieder für 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 94	— 32 1/2
Nr. 4 <i>Die Mühle</i> . Es klappert die Mühle am rauschenden Bach.	
— 1. <i>Am Geburtstage der Mutter</i> . Einst an diesem Tage.	
— 2. <i>Ein Anderer</i> . Glück und Sagen allerwegen.	
— 3. <i>Reisepfad</i> . Lassst uns marschiren.	
— 4. <i>Die Roggenähre</i> . Lass stehn die Blume, geh' nicht in's Korn.	
— 5. <i>Frühlings-Concert</i> . Harr Frühling giebt jetzt ein Concert.	
— 6. <i>An den heiligen Christ</i> . Du lieber frommer heil'ger Christ.	
— 7. <i>Wie es in der Mühle aussieht</i> . Eins, zwei, drei, hicks, backe, heil!	

[199] In unserm Verlage erscheint:

Richard Hol op. 44 Symphonie in D moll für grosses Orchester.

Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavierauszug.
Amsterdam, October 1867.

Th. J. Roothaan & Co.

[200] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

BEETHOVEN'S Pianoforte-Concerte.

Nr. 4. Op. 49 in C Part. 2 — Stimmen 3 24 Für Pfo. allein — 37	
— 1. — 49 — B — 4 12 — 3 — — — 34	
— 2. — 57 — C — 3 24 — 3 24 — — — 37	
— 3. — 58 — G — 1 24 — 3 12 — — — 37	
— 4. — 72 — Es — 3 9 — 3 9 — — — 1 6	

Concert für Pianoforte, Violin und Violoncell Op. 56 in C. Partitur 3 Thlr. 18 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 18 Ngr.

[201] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

So eben erschienen: Franz Schubert's Werke.

Neue revidirte Ausgabe.
Für Pianoforte zu 2 Händen.

Opus 15. Phantasie	21 Ngr.
„ 33. Deutsche Tänze und Ecossaises	6 „
„ 42. Erste grosse Sonate	21 „

Für Pianoforte zu 4 Händen.

Opus 40. 3 Marches héroïques, Heft 1	15 Ngr.
„ 40. do. „ 2	15 „
„ 54. Diversifiquement à la hongroise	27 „
„ 103. Phantasie	21 „

Lieder mit Pianofortebegleitung.

Dreissig Lieder von Goethe. 8. roth cartonirt	1 Thlr.
---	---------

Die Fortsetzungen sollen rasch auf einander folgen.

[202] Musikalische Weihnachtsgabe.

Im unterzeichneten Verlage erscheint demnachst:

Für Freunde der Tonkunst

von
Friedrich Rochlitz.

3. Auflage. 4 Bände.

Preis: Geheftet pro Band 4 Thlr.

Eleg. geb. 4 Thlr. 10 Ngr.

Der erste Band wird noch vor Weihnachten ausgegeben. Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.
Leipzig, im November 1867.

Carl Knobloch.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

W. A. Mozart, von **Otto Jahn** (Biographie). Zweite durchaus umgearbeitete Auflage in 3 Theilen. Zweiter Theil, mit zwei Bildnissen, 19 Notenbeilagen und Register, gr. 8. geh. 3 Thlr. 10 Ngr. Elegant gebunden 5 Thlr. 25 Ngr. (Complet in zwei Theilen geh. 10 Thlr. Eleg. gebunden 11 Thlr.)

Das Werk erscheint in dieser neuen Auflage von Grund aus erneuert. Vollkommene Anordnung und Gruppierung erleichtern den Uebersicht; die zahlreichen Anmerkungen sind, unter Ausschcheidung des weniger Wichtigem, grösstentheils in den Text eingearbeitet, Bereicherungen und Berichtigungen sind hinzugekommen. Das Ganze, jetzt auf zwei starke Bände beschränkt, ist durch die Umarbeitung noch bequemer zum Genusse geworden. [203]

[204] Verlag von
J. Rieter - Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

in Canonform
für 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass (Orchester)

von
Julius Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur	— Thlr. 2 1/2 Ngr.
Stimmen	4 16 —
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1 — 3 —

Obiges Werk wurde im sechsten Abonnement-Concert im Gewandhause mit grossem Beifall aufgeführt.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. November 1867.

Nr. 48.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen [Neue Ausgaben älterer Werke. Haydniana. Compositionen für Violine [Fortsetzung]. Neue Compositionen: Claviermusik]. — Berichte aus Wien, Bonn und Leipzig. — Fauleton [Miscellen [Drei Briefe Gluck's an Klopstock]]. Kurze Nachrichten. — Anzeiger.

Recensionen.

Neue Ausgaben älterer Werke.

Haydniana.

- 1) Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, componirt von Jos. Haydn; zu vier Händen bearbeitet von Franz Wüllner. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr.
- 2) Quintett für zwei Violinen, zwei Violoncelli, componirt von J. Haydn Op. 88, für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Fr. Wüllner. Preis 4 Thlr. 15 Ngr.
- 3) Symphonien von Jos. Haydn; für Pianoforte zu vier Händen von Fr. Wüllner: Nr. 1. F-moll, Preis 4 Thlr.; Nr. 2. B-dur, Pr. 1 1/2 Thlr.; Nr. 3. H-dur, Pr. 1 1/2 Thlr.
- 4) Symphonien von Jos. Haydn; revidirt von Fr. Wüllner. Partitur und Stimmen. Nr. 1. H-dur, Pr. 25 Ngr. Leipzig und Winterthur, J. Rieder-Biedermann.

C. F. P. Man sollte meinen, dass uns die besten Werke Haydn's längst geläufig seien und neue Auflagen sich kaum rentirten. Nun sehen wir aber wiederholt dieselben in allen Formen in immer schönern Ausgaben neu aufgelegt erscheinen, wie namentlich seine Quartette, Souten und Trios. Zu diesen gesellen sich nun obige Werke, welche uns sogar meistens Neues, oder doch uns fast Unbekanntes bringen. Nachdem wir bisher gewohnt waren, Haydn in seinen Werken meistens nur im Zenit seines Ruhms, an der Schwelle hohen Alters zu schätzen, sollen wir ihn nun auch im kräftigen Mannesalter kennen lernen, in den Jahren, wo er noch unbekümmert um die grosse Welt, im Schaffensdrang nur seiner nächsten Umgebung zu genügen sich bemühte. Und doch trug der Ruf auch dieser Werke seinen Namen schon weit über die Grenzen seines Heimathlands hinaus.

Was die Symphonien in Partitur und Stimmen betrifft, beabsichtigt die Verlags-handlung nur solche herauszugeben, die überhaupt noch nie in Deutschland bisher erschienen sind. Es wäre zu bedauern, wenn die Verlags-handlung sich dabei übergrosse Rücksichten auferlegte und so manche Symphonie, von der keine Partitur, wohl aber

Stimmen erschienen sind, unberücksichtigt liesse. Es hat sich wiederholt gezeigt, wie sehr die alten geschriebenen oder gedruckten Stimmen von einander abweichen; hat doch Haydn selbst so manche bereits erschienene Symphonie später überarbeitet und in der Instrumentation vermehrt. Namentlich dürften in der Simrock'schen Sammlung manche Symphonien sein, die es verlohnten, durch Partiturausgabe gemeinnütziger gemacht zu werden. Diese kleineren Werke, deren Aufführung kaum 15 Minuten beansprucht, werden sich aber auch als praktische Programm-Nummern erweisen und gar oft einer aus Noth eingeschobenen Arie vorzuziehen sein. Au ein und demselben Abend eine grosse Beethoven'sche Symphonie zu hören und damit eine, ein halbes Jahrhundert früher componirte Symphonie zu vergleichen, wird gewiss von anregendem und lehrreichem Interesse sein. Vorzüglich aber kleinere Vereine, die sich auf mässige Besetzung, namentlich auch der Harmonie, beschränken müssen, erhalten hier eine um so willkommene Bereicherung ihres Repertoires, als die Zahl kleinerer Orchesterwerke eine sehr bescheidene ist.

Die Verlags-handlung beschränkt sich ferner darauf, nur solche Symphonien vierhändig herauszugeben, die noch nirgends in diesem Arrangement erschienen sind. Den Anfang macht eine Serie von 6 Nummern, von denen ohnerwähnte 3 Nummern vor einiger Zeit erschienen sind und die weitem eben jetzt ausgegeben wurden. Das Clavier-Concert in D-dur dürfte in den 70er Jahren componirt sein; es erscheint zum ersten Mal angezeigt als Abschrift im thematischen Catalog von Breitkopf (1782 bis 1784): 2 Concerti da Gius. Haydn. Nr. 1. a Comb. con 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso (obiges); Nr. 2 in G-dur hat nur Begleitung des Streichquartetts. Mit gleicher Begleitung erschienen bereits 1763 (Haydn befand sich damals als fürstlich Esterhazy'scher Vice-Capellmeister in Eisenstadt) seine ersten Concerte, C-dur und F-dur, in Abschriften bei Breitkopf.

Das erstgenannte, nun zum ersten Mal vierhändig arrangirte Clavier-Concert in D-dur ist durchaus ein blu-

hendes Werk. Schon der erste Satz interessirt durch reichen Melodie- und Figurenschmuck. Das *Adagio* aber gehört gewiss zu Haydn's schönsten Sätzen, und das *Finale, Rondeau hongrois*, mit seinem sprudelnden Humor muss auch die Falten der ernüstenen Stirn glätten. Pianisten mit perlernder, leicht-graziöser Spielweise werden mit diesem Concert überall ein dankbares Publicum finden. Gleichgestimmte Freunde der vierhändigen Clavier-Literatur aber werden dies Concert gewiss auch in dieser Form gern und wiederholt spielen.

Das Quintett ist als Op. 88 zum ersten Mal von Jos. Eder, Kunst- und Musikverleger, in der Wiener Zeitung im Jahr 1799 angezeigt. Auch hier ist das *Cantabile*, ein Wechselgesang, von wahrhaft reizender Grazie, während das Trio des Menuett durch ungewöhnlichen Ernst überrascht. Welche Noblesse welche Wirkung mit so einfachen Mitteln! Der rasch dahin eilende letzte Satz ist voll feiner Züge. Mögen bei dieser Gelegenheit Freunde der Kammermusik, die Haydn nur aus seinen Quartetten kennen, auch auf dies Quintett aufmerksam gemacht werden. Es widerlegt schlagend die oft wiederholte Erzählung, als habe sich Haydn so in den Quartettsatz hineingeschrieben, dass ihm für eine fünfte Stimme kein Raum geblieben sei. Auch erzählt man sich, dass er auf die Frage, warum er denn kein Quintett geschrieben, geantwortet habe: »man hat ja keins bei mir bestellt. Concert und Quintett sind übrigens nicht im Haydn'schen Original-Catalog enthalten, in dem überhaupt viele und bedeutende seiner Werke nicht verzeichnet sind.

Von den Symphonien ist Nr. 4, F-moll, bereits 1773 unter 6 Symphonien von Haydn im Breitkopf'schen Cataloge angezeigt, wuherunter auch ebige in H-dur. Nr. 4 in F-moll ist für 2 Cerni, 2 Oboi, 2 Violinen, Viola und Bass geschrieben. Diese Symphonie ist in doppelter Beziehung interessant. alle Sätze sind in der gleichen Tonart geschrieben und der erste Satz besteht aus einem einzigen *Adagio*. Jeder der Sätze bietet so viel des Interessanten, dass man kaum dadurch gestört wird, sich immer in der gleichen Haupttonart zu bewegen. Eine gewisse Noblesse ist dem Ganzen aufgedrückt; der erste Satz aber dürfte den schönsten Nummern aus Haydn's »Sieben Werte am Kreuze« an die Seite zu setzen sein.

Die Symphonie Nr. 2, B-dur, für 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Cello und Bass componirt, wurde zuerst von dem Verleger Christoph Toricelli in Wien im Jahr 1782 verlegt und von diesem nebst zwei andern dem Fürsten Esterhazy gewidmet. In demselben Jahr erscheint sie auch im Breitkopf'schen Catalog und im October 1784 verkaufte Haydn alle drei an Forster in London. Am anregendsten ist wohl das *Andante sostenuto*, ein anmüthiger Gesang; der letzte Satz ist schon ganz in der Weise der spätern Symphonien, wenn auch in knappern Formen gehalten: ein heiteres Thema, das sich voll Lust herumtummelt und uns, wir mögen wollen oder nicht, in seinen Tadel mit fortreisst.

Die Symphonie Nr. 3, H-dur (Haydn hat nur diese eine in dieser Tonart geschrieben), ist für dieselben Instrumente wie die vorhergehende componirt. Sie ist bereits 1773 (als in geschriebenen Stimmen vorrätzig) im Breitkopf'schen Catalog angezeigt unter sechs Symphonien, wuherunter, wie schon erwähnt, die vorhergehende in F-moll. 1778 erschien die Symphonie gestochen in Paris als Op. 24 nebst drei andern von Haydn. Diesmal aber lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass die Symphonie im Jahr 1772 componirt ist, wie das Datum auf Haydn's Autograph im Schloss-Archiv zu Eisenstadt beweist. So hübsch der erste Satz ist, wird er doch weitaus überboten durch das *Adagio*, eine *Art Sicilienne* in auffallend Mozart'schem Stil. Auch der Menuett interessirt durch sein eigenthümliches Trio; am schwächsten ist der letzte Satz, in dem, knapp vor dem Schluss, noch einmal der Menuett wiederkehrt. Bei allen drei Symphonien muss man aber in allen einzelnen Sätzen die gedrungene, stramme Form bewundern, die nirgends in's Stocken geräth, nirgends zu lange verweilt und zu rechter Zeit aufhört. Eine Abrundung herrscht überall, wie sie nur die sichte Meisterhand in der Gewalt hat.

Die letztgenannte Symphonie ist die erste der nun auch in Partitur erschienenen (gross 8°); als zweite ist bereits jene unter der Presse, welche Haydn im Juli 1794 zu Oxford bei Gelegenheit seiner Ernennung zum Doctor der Tonkunst (*honoris causa*) auswählte und selbst dirigirte. Haydn muss sie zu diesem Zweck bedeutend der Feile unterzogen haben, denn die frühesten Stimmen-Ausgaben bei André und in Paris lauten ganz abweichend von den spätern bis jetzt bekannten Abschriften. Die Herausgabe gerade dieser Symphonie bot ganz besondere Schwierigkeiten und zeigte schlagend, wie hohe Zeit es war, dass eine gewissenhafte, kundige Hand sich endlich der verschleuderten und verstümmelten Schätze erhardt und sie wieder in ihre Rechte einsetzte.

Was das vierhändige Arrangement betrifft, so empfiehlt es sich durch eine möglichst treue Wiedergabe des Originals. Licht und Schatten sind am rechten Ort mit den rechten Mitteln angebracht; die Stimmführung ist klar und die Harmoniefülle nie überladen, um etwa Kraft in Lärm aufgehen zu lassen. Der Satz ist überall fingergerecht, und jeder Spieler mit müssiger Fertigkeit wird leicht damit fertig werden.

Compositionen für Violine.

Ferdinand David, Die hohe Schule des Violin-spiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung.)

3) Porpora. Sonate (G-dur).

Nicolo Porpora, geboren 1685 (?), gestorben zu Neapel 1767, woselbst er eine berühmte Singschule gegründet hatte, musste sich schon von seinen Zeitgenossen nachsagen lassen, dass sein Instrumentalsatz ärmlich in der Erfindung und trocken

in der Behandlung sei, ein Urtheil, das in der hier vorliegenden Sonate theilweise eine Bestätigung findet. Das eileitende Grave, G-dur $\frac{1}{4}$, entbehrt eines eigentlichen musikalischen Grundgedankens und ist nur ein Uebungsstück in Doppelgriffen

über das schablonenhafte Vorhalt-Motiv



das auf allen Stufen der Scala und auf allen Saiten zum Ueberdruß wiederholt wird; dann Uebergang vermittelst Pisgal-Schlusses in der Dominant-Tonart zu dem folgenden Allegro, G-dur $\frac{1}{4}$, Fuga genannt. Das durch eine hinzutretende zweite Stimme von Hause aus contrapunktisch angelegte Thema tritt, wie hier steht:



in zweistimmiger fugirter Anlage auf, und dieser Eintritt wiederholt sich in umgekehrter Ordnung nochmals in der Mitte des Satzes (S. 4 T. 16 ff.); damit ist aber die contrapunktische Arbeit in der Prinzipalstimme auch abgethan, alles Uebrige ist theils wieder das schon in der Einleitung abgenutzte Spiel mit dem hier in rhythmischer Verkürzung auftretenden Vorhalt-Motiv



theils ausfüllendes Passagenwerk, das in

Arpeggien und in gebrochenen Accord-Figuren, welche auf harmonischen Sequenzen sich fortschleppen, besteht. Hierzu ergeht sich nun zwar der Bass in lebhafter und mannigfaltiger Weise contrapunktisch in den dem Thema entnommenen Motiven a, b und c, und die Mittelstimmen in der Begleitung sorgen für die harmonische Fülle; allein während einerseits dieser Mannigfaltigkeit der Bassbewegung ein Moment der Wällkur und der äusserlich mechanischen Zusammensetzung in Bezug auf die Benutzung dieser Motive anhaftet, macht sich andererseits eine gewisse Monotonie ermüdender Wiederholungen geltend und zwar hauptsächlich deshalb, weil dem Satz — und darin liegt die Hauptschwäche desselben — eine jede entscheidene modulatorische Bewegung abgeht. Mit Ausnahme flüchtiger, unvermeidlicher Ausweichungen in die nächstliegenden Tonarten, zumal bei den häufigen Sequenzen, wird die Haupttonart gar nicht verlassen. Bei diesem Mangel eines jeden energischen modulatorischen Gegensatzes ist uns auch die organische Bedeutung des langen Orgelpunktes auf der Dominante im Bass mit den darüber schwirrenden Arpeggien am Schluss des Satzes (S. 5 T. 7 ff.) durchaus unverständlich, und das um so mehr, als wir im Laufe des kurzen Satzes (er zählt nur 63 Takte) bereits zweimal ähnlich angelegten, wenn auch in der Ausdehnung gedrückter behandelten Hauptschlüssen in der Haupttonart (G-dur) begegnet sind. — Als einer Kleinigkeit sei hier in Betreff der Begleitung erwähnt, dass wir in Takt 5 des Allegro die deutlich angezeigten Vorhalte in den Mittelstimmen ungern vermissen.

Auch der folgenden Arie, E-moll $\frac{1}{4}$, können wir keinen besondern Geschmack abgewinnen. Das eigentlich melodische Element beschränkt sich auf diesen bescheidenen Kern:



und erscheint, zumal in der zweiten Hälfte des Satzes in der Parallel-Tonart (G-dur) in derartig überladener Triller-Verbrämung, dass es kaum mehr als melodischer Faden erkennbar bleibt. Dieser Charakter einer schwerfälligen Belastung wird noch erhöht durch die mit dem Eintritt des G-dur beginnende vollgriffige Begleitung in Sextolen-Gängen der rechten Hand, wozu der Bass mit dem Thema selbst operirt, theils abwechselnd, theils parallel mit der Prinzipalstimme; es spricht aus dieser Behandlungswiese ein ganz modernes orchestrales Wesen, das mit Umfang und Inhalt der Composition in Widerspruch steht.

Nach einem Halbschluss auf dem Dominant-Accord $\text{F}\sharp$

setzt ein Allegretto G-dur $\frac{1}{8}$ ein, ein Satz, welcher mit seiner graziosen tänzerischen Melodie, der zopfig-zierlichen Bewegung, so wie der rhythmisch und modulatorisch geschlossenen zweitheiligen Form uns für die vorausgegangenen Sätze einigermaßen entschädigt; von hübscher Wirkung ist hier die Einführung der Melodie in die Begleitung zu der Passagenverzierung in Sechszehntel-Triolen. Der Schluss wird, wie üblich, durch eine auf dem Unter-Dominantaccord ansetzende Cadenz bewerkstelligt.

Der Schwerpunkt der musikalischen Wirksamkeit, so wie der allgemeinen historischen Bedeutung Porpora's fällt bekanntlich gar nicht in das instrumentale Gebiet; wenn wir daher auf Grund dieser Analyse ein Gesamturtheil über die besondere Begabung desselben abgeben, so kann dies nur in beschränkter Weise auf sein Verhältnis zu der uns hier speziell beschäftigenden Entwicklung der Instrumentalformen bezogen werden. In dieser Beziehung aber können wir wohl sagen, dass, so wenig seine Begabung ausreicht zur selbstschöpferischen Gestaltung grösserer, aus dem freien Erguss melodisch-thematischer Entwicklung erwachsener Formen, so sehr zeigt sie sich befähigt, innerhalb eines gegebenen, nach Umfang und Inhalt geschlossenen Rahmens ein künstlerisch abgerundetes Genrebild zu schaffen. Auch wollen wir bei dieser Gelegenheit nochmals auf die hohe Bedeutung der kurzen, rhythmisch wie modulatorisch schlagfertigen Tanzformen als Vorbedingung aller späteren Erweiterung der Instrumentalformen zurückweisen.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Compositionen.

Claviermusik.

- 1) Woldemar Bargiel. Sonate (C-dur) für das Pianoforte, Op. 34. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 4 Thlr. 10 Ngr.

— Dieses neueste Clavierwerk Bargiel's verleiht den Autor auf keine Weise und in keinem Takt. Obwohl die Tonart C-dur als Haupttonart aufweisend, bewegt es sich doch, namentlich im ersten Satz, überwiegend in nüchternen, schwerwuthsvollen Klängen. Man sieht deutlich den Sobn einer Zeit, die Beethoven's letzte Werke zu begreifen meint, die Schubert und Schumann liebt, und, im Gegensatz zu dem lustigen Treiben der Männergesangsvereine und dem ekelregen der Theater, sich mit Wonne in die melancholischen Klänge stürzt, daraus ihrerseits ein Behagen schlürfend, das die andere moderne Kunstwelt nicht zu bieten vermag. Dieses starke und ehrlich gemeinte ruhelose Sehnen nach einem Ideal, das je mehr man sich demselben zu nähern glaubt, desto ferner zu stehen scheint, könnte vielleicht als der geistige Succus der vorliegenden Sonate, wie auch vieler anderen Werke desselben Autors und mehrerer seiner Zeitgenossen, bezeichnet werden. Spohr's und Mendelssohn's Musik klingt auch oft seherzichtig und weh; aber von wahrhaft griechischer Heiterkeit ist sie

gegenüber der unserer jetzigen Matadore! Wir begreifen vollkommen, wie dies möglich war, lieben diese Richtung aber nur, wenn sie, wie es bei Bargiel u. s. der Fall ist, aus edel musikalisch bildender Phantasie hervorgeht.

Doch genug, vielleicht schon zu viel von solchen Allgemeinheiten. Wir fürchten auch den Einwand, auf Obiges komme es zunächst gar nicht an: ob eine Composition melancholisch oder lustig, sei gleichgültig, es handle sich nur um das Talent, mit dem die Sache gemacht ist; Mozart, ja selbst Bach hätten auch sehr düstere Sachen geschrieben, aber ihre Kunst sei dabei doch in vollster Glorie zum Vorschein gekommen. Hiermit würde aber ein Gesichtspunkt aufgestellt, den wir in einer Recension über ein einzelnes Werk unmöglich in vollständige Beleuchtung setzen können.

Unsere Sonate besteht aus drei Sätzen: einem *Allegro moderato* C-dur $\frac{3}{4}$, einem *Andante* F-dur $\frac{3}{4}$ und einem *Allegro molto* C-dur $\frac{3}{4}$, das eine kurze Introduction vor sich hat. Die obige Charakteristik, nach welcher tiefe Melancholie der hervorsteckende Zug unserer Sonate wäre, bezieht sich, wie schon bemerkt, hauptsächlich auf den ersten Satz; doch weht auch im Finale nicht selten ein pathetischer Moll-Hauch, obwohl der Hauptzug dort eigentlich ein aufstrebender, stolz aufblühender ist; im *Andante* wird ein Satz ruhiger ernst-milder Hauptsatz durch einen Mittelsatz unterbrochen, dessen Charakter man mit »Galgenhumors« bezeichnen möchte.

Der erste Satz bringt zuerst ein ruhiges, sinniges Thema von schönem Klang und ausdrucksvollen Intervallen. Nach dem 24. Takt beginnt dann ein unheimliches Wesen in C-moll sein Spiel zu treiben, das für den Spieler freilich ungemeinen Reiz hat und ihn in diesem Stück hauptsächlich fesselt. Die Accente der Leidenschaft und düstern Grams steigern sich beständig bis zum 66. Takt, wo ein Seitensatz in E-moll von still schmerzlichen Gepräge auftritt, nach welchem der erste Theil sehr bald schliesst. Derselbe repetirt nicht, sondern nachdem das erste Thema sich hat hören lassen, werden wir aus der Ruhe desselben durch Jäh aufbrausende, scharf dissonirende Accorde aufgerüttelt, die in eine Stelle von, wir möchten sagen dumpf-hinbrütendem Charakter überführt. Die von drei zu drei Takten sich ablösenden Harmonien: Fis-moll, Cis-moll, H-moll, Fis-moll lassen keinen Lichtstrahl in dies Dunkel fallen, das sich später, nachdem der Bass das Thema gebracht, von A-moll aus wiederholt; erst das nach 116 Takten (vom Schluss des ersten Theils gerechnet) einfach eintretende Hauptthema führt auf die ursprüngliche Stimmung zurück. Der Seitensatz lässt sich später in C-dur vernehmen; mit dem leise ausklingenden Hauptthema schliesst das Stück ab, welches durch seine eigenthümlichen Klangwirkungen und melodischen Motive uns mächtig angezogen hat und von den Pianisten gewiss sehr gern gespielt werden wird.

In Bezug auf das *Andante* wüssten wir unserer obigen Bemerkung nichts weiter beizufügen.

Das *Finale*, auf folgendes Bass-Thema gebaut:



ist vielleicht melodisch nicht reich genug, um das Interesse so gleich lebhaft zu fesseln: auch wollen einige Härten in der Fortsetzung des Themas uns nicht behagen; wir stellen aber nicht in Abrede, dass bei sehr feurigem und gestreulichem Vortrag der Ausdruck einer eigenthümlich erregten Stimmung zu Tag kommen wird, die jedenfalls consequent durchgeführt ist und sich am Schluss durch das *Prestissimo* giftet. Eine der interessantesten Stellen in dem Satz ist die in A-moll S. 19 (später in C-moll), wo in viertaktiger Gliederung eine unterbrochene Melodie von einer stufenweise in Vierteln abschreitenden und in

Achtel-Triolen ausgebildeten Gegenstimme der linken Hand begleitet wird; wogegen der Seitensatz rhythmisch nicht klar genug gegliedert ist, um uns einen Eindruck zu machen.

Unser Fact ist: eine Claviersonate zu schreiben, wie Barsig heutezutage höchst schwierig sein, wenn selbst Leute wie Burgiel in dieser Form nichts Vollbefriedigendes zu Stande bringen.

2, Ferdinand Hiller. Phantasie Op. 110. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Ohne dem virtuoson Genre anzugehören, setzt diese Phantasie doch einen fertigen Spieler im Sinne der modernen Clavierbehandlung voraus, wie denn der Stil derselben überhaupt auf Schubert, Mendelssohn, Chopin beruht. Sie enthält drei an einander sich anschliessende Stücke: ein *Allegro un poco agitato* in H-moll $\frac{3}{4}$, ein *Allegro ma non troppo* in G-dur $\frac{3}{4}$ und ein *Allegro con fuoco* in H-dur $\frac{3}{4}$. Das erste Stück scheint uns etwas zerfossen, wie denn schon das erste Motiv:



über die Hauptart in Zweifel lässt und keinen bestimmten Eindruck macht; es beginnt in H-moll, aber das in dritten Takt auftretende a lässt über diese Tonart Zweifel aufkommen, klingt ohne Harmonie etwas scharf und erweckt die Frage, ob es gut sei, in einem Hauptthema schon die Hauptart zu verlassen, wenn die Modulation nicht durch ausgesprochene Harmonie unterstützt wird. Jene schwankende ionische Haltung setzt sich auch im Weiteren fort, man meint zuweilen, es werde nun entschieden D-dur kommen, aber wieder werden wir nach H-moll versetzt. Die übrigen Gedanken des Stücks sind ausgeprägter und ermangeln keineswegs der Grazie; aber das Ganze hat doch keinen bestimmten Charakter, ganz wird nicht recht warm dabei. Weil conciser gestaltet sich der zweite Satz, dessen Motive rhythmisch und melodisch von sinniger Prägnanz sind, nur dass das zweite (G-moll) etwas gar zu auffallend Schubert'sch klingt und namentlich in rhythmischer Beziehung das Dur-Trio des genannten Meisters im Gedächtniss heraufbeschwört:



Gegen den Schluss hin lässt sich das erste Motiv des ersten Stücks in anderer Rhythmik auf einem Orgelpunkt *Fis* vernehmen, dem sich dann auch das gelragene zweite Motiv des ersten Stücks beigesellt. Dieser Orgelpunkt bildet den Uebergang zum dritten Satz, der mit gewichtigen Accorden hereinbricht, die Hauptart H-dur aber erst in dem melodischen schwungreichen Thema erkennen lässt, das dann folgt. Es scheint auf einen Kampf abgesehen, denn nochmals kehren jene Accorde wieder und das Thema lässt sich ein in D-dur vernehmen, lenkt aber dann nach H zurück. Ein Seitensatz bringt Mollklänge, zuerst Gis-moll, dann Es-moll, worauf in Es-dur ein zweiter Seitensatz, eine leidenschaftliche breit ausklingende Melodie enthaltend, sich zur Geltung bringt. Später kehren die Anfangsaccorde und abernals das Thema des ersten Satzes wieder, welches also wie die die ganze Phantasie beherrschende »five Ideas« erscheint. Daneben sucht hauptsächlich das Moll-Motiv sich Geltung zu verschaffen, auch das leidenschaftliche Dur-Motiv erscheint wieder (in H-dur). Erst spät, schon gegen Ende des Satzes, lässt sich das melodische Hauptthema des dritten Satzes wieder vernehmen, es kommt aber nicht recht

zum Sieg, denn es wird durch das Moll-Motiv (jetzt in Dur) unterbrochen, und endlich schließt im *fortissimo* das Thema des ersten Satzes, ebenfalls in H-dur, durch, gefolgt von den Rhythmen des Anfangs des letzten Stück. — Wie man sieht, fehlt es nicht an Gegensätzen und Abwechslung; auch ist eine Art von Einheit des Ganzen angestrebt. Nur scheint uns jenes Thema, welches wir als »fixe Idee« bezeichnen, nicht gehalten genug, dass ihm gerade die Ehre gebührt das Ganze zu tragen. Das ist vielleicht eine subjective Ansicht, und wir wollen die Entscheidung gern den Spielern und Hörern überlassen.

Interessant ist die Phantasie jedenfalls, sie spielt sich trotz gewisser Schwierigkeiten angenehm, sie macht Effect im besten Sinn, enthält anziehende Motive, die auch in anziehender Weise verarbeitet werden, und somit sei das Opus den Clavierpielern empfohlen.

3) Stephen Heller. *Préludes*, Op. 119. Zwei Hefen. Fr. compl. 2 Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Diese beiden Hefen liefern uns einen abermaligen Beweis, wie eine ursprünglich schöne Begabung durch den Kleinigkeitseis, durch die Nippisch-Manie unserer oder besser der Pariser Salons herabgezogen werden kann. Die 32 Stücke der beiden Hefen enthalten ganz nette »Inventionen« oder Motive, aber sie sind fast sämtlich so luftig und kurz (viele nehmen blos 3 Systeme ein), dass man zu eigentlich musikalischen Eindrücken dabei nicht gelangt. Der Titel »Préludes« scheint uns das nicht ganz zu rechtfertigen, denn dass ein Präludium keinen festen Kern und keine Ausführung haben dürfe, ist nirgend gesagt oder begründet. Was für volle und gesättigte Gebilde hat S. Bach unter demselben Titel der Nachwelt überliefert! Und wie haben Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann u. A. es verstanden, selbst dem kleinsten Gebild einen entschiedenen Typus aufzudrücken! 34 Seiten mit leuter solchen unangebildeten Keimen zu füllen, die weder Fisch noch Fleisch sind, scheint etwas gewagt. Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass für gewisse instructive Zwecke, für die feinere Technik, manche ganz gute Aufgaben darin gestellt sind, die die Hefen zum Unterricht brauchbar erscheinen lassen; aber wenn man so viel bietet, könnte doch auch etwas geboten werden, wosaus der Geschmack des Schülers im höhern Sinn, sein musikalisches Fühlen und Empfinden, Nahrung zu ziehen vermag. Viel solche »Préludens« zu spielen müsste aber notwendig erschöpfend wirken, weil das natürliche Bedürfniss nach Vollem und Ganzem nirgend befriedigt wird. Dass Stephen Heller Erfindung besitzt, zeigt er, wie schon bemerkt, in der Masse verschiedener Motive, die in den Hefen niedergelegt sind; aber es ist gewiss nicht gut für den Componisten selbst, sich damit genügen zu lassen, consequent alles Arbeiten in den grösseren strengen Formen zu vermeiden und selbst im Kleinen klein bleiben zu wollen.

Berichte.

Wien. ✕ Das erste Gesellschafts-Concert brachte des Guten viel, beinahe zu viel — denn es wahrte über drühtal Stunden; auch fand sich in dem Programm ein schwerer Punkt vor, welchen das ausserst zahlreich versammelte Publicum des Reducensais uns so unliebbarer wahrnahm, als aus demselben sich im weitern Verlauf ein formlicher Kick gestaltete. Beethoven's Orverture in C (Op. 115) eröffnete den Reigen; Schumann's Symphonie in C, von dem Orchester unter Herbeck's Leitung vortrefflich gespielt, schloss denselben Als Zwischennummern hörten wir das Cdur-Clavierconcert von Mozart, die Clavierstücke von Anton Rubinstein ausgeführt, sodann Handel's »Nachtigall-Arie« aus dessen dramatischer Cantate: *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, und zwei schwedische Volkslieder, von Hrn. Mathilde Enequist, einer bisher in London thätigen Sangerin vortragend, zwei deutsche Volkslieder: »Liebespeise« und »Liebeslied«, harmonisirt von Herbeck, und

Liszt's Don Juan-Phantasie, von Rubinstein gespielt. Dieses letztgenannte Stück wollte dem Publicum der classischen Concerte in keiner Weise zussagen, und es gab sehr Missbilligen über die Wahl und die, beinahe besenklich, nicht wenigstens in Ausführung des ihm hier Gebotenen in nicht misszuverstehender Weise zu erkennen. Rubinstein hatte übrigens mit dem Mozart'schen D-moll-Concert, namentlich was die ersten beiden Sätze anbelangt, erhabenes und verdienstvollen Beifall geerntet. Den letzten Satz spielte er etwas überhastet, und die von seiner Hand herrührenden Cadenzen nahmen sich in der Composition Mozart's sehr fremdartig aus. Die schwedische Sangerin besaß, nichts weniger als in der Art des Gesangs-Erinnerungen an Jonny Lind, ohne jedoch diese zu erreichen. Das Fräulein besaß eine angeblich klingende Sopranstimme und hat besonders den Triller zu einer ausserordentlichen Kunstfertigkeit ausgebildet, die sie denn auch in der »Nachtigall-Arie«, von Doppier's Flöte vortrefflich secundirt, aufs Besto zu entwickeln verstand. Die Sangerin wurde recht freundlich aufgenommen und musste das zweite der schwedischen Lieder wiederholen. Dasselbe war auch der Fall mit dem reizenden Choried »Liebespeise«.

Die Philharmoniker haben unter Dessoff's Leitung ihren Concertcyclus ebenfalls eröffnet. Rubinstein spielte in der ersten Production sein Clavierconcert in F, von welchem die beiden Mittelsätze verhältnissmässig am meisten ansprachen. Cherubini's Anacreon-Ouverture, die Adur-Symphonie von Mendelssohn und die Genova-Ouverture von Schumann bildeten den übrigen Theil des Programms. A. Rubinstein hat bis jetzt im Musikvereinssaal drei vollen besuche Concerte gegeben, in welchen er zum Theil eigene Compositionen vortrug. So spielte er in dem ersten sein Clavierconcert in D-moll (Op. 70), eine seiner gelingsten grösseren Compositionen, nebst mehreren Stücken kleinerer Gattung von nur ausserlichem Werth; auch sang daselbst Frau Helene Magnus zwei, nicht eben anziehende Lieder aus den »Perischen Liedern«; im dritten Concert spielte er mit Hellensberger und Rover sein G-moll-Trio und Gustav Walter sang mehrere nette Lieder, die sich, sowie auch das Trio verdienten Beifalls erfreuten. Ausser diesen Compositionen eigener Mache producirt er Concertgebe noch die C-moll-Sonate (Op. 111) von Beethoven, die symphonischen Etüden und den »Carneval« von Schumann, die Adur-Polnaise von Chopin, die chromatische Phantasie und Gigue von Seb. Bach, eine Sonate von Scriabini, das Thema mit Variationen von Liszt und ein Soneto von Ph. Baethoven, welche Stücke mit ausnehmendem Bravour und Ausdauer, wobei freilich gegen die Auffassung und Wiedergabe einzelner Theile der C-moll-Sonate und des Carnevals mitunter nicht unbegründete Bedenken laut wurden. In dem zweiten Concert sang Frau Theresee Seehofer Lieder von Mendelssohn und Schubert unter stürmischem Beifall. Was den Compositionen Rubinstein anbelangt, so hat sich das Urtheil aller Urtheilungen dahin gemindert, dass seine Compositionen überhaupt und in den mährstättigen oftmals wieder die einzelnen Theile von sehr ungleichem Werth sind, dass die schönen Anläufe im Verlauf dasjenige nicht immer halten, was sie im Beginn versprochen haben, und dass man bei aller Anerkennung so manchen originellen Gedanken und geistreich Detailarbeit nur in seltenen Fällen aus dem Ganzen eine wahre innere Befriedigung mit sich fortführt. Rubinstein hat derzeit das Feld zweier andrer musikalischen Grössen: Brahms und Joachim, geräumt, welche bereits ein erstes Concert gegeben haben, dessen Erfolg ein ausgezeichnete war. Die beiden Künstler spielten im Verein Beethoven's Sonate in A (Op. 30) und die E-dur-Phantasie von F. Schubert. Ausserdem trug Joachim vier Sätze aus der E-dur-Sonate von S. Bach und Tartini's Teufelsritzer, Brahms die Fis-moll-Sonate von Schumann, jene in A-moll von Schubert und zwei Märche desselben vor. Mit besonderem Interesse sieht man den Quartettsirenen Joachim's entgegen. — Das Orchester des Hofoperatheaters bringt heute (15. Nov.) in der an diesem Tag üblichen Wohlthätigkeitsacademie die Musik von Weber's Preciosa zur Ausführung.

Der »Männergesangverein« hatte am 8. Novbr. die Ehre, der Grossfürstin Helene von Rußland auf deren Wunsch mehrere Chöre von Fr. Schubert (Händel'scher Art) die Ehre zu machen, welche von dieser Dame und ihrer Begleitung mit ausserordentlichem Wohlgefallen hingenommen wurden.

In dem zweiten Gesellschafts-Concert, welches am 1. Dec. stattfindet, wird »Ein deutsches Requiem« von Brahms zur ersten Ausführung gelangen.

Die Direction des Hofoperatheaters hat Donizetti's »Lucroza Borgia« wieder in das Repertoire aufgenommen, und in »Innocenz« einen zünftlichen Zug gehalten. Als Frau Wilhelmine der Titellrolle und Herr Beck als Herzog wahr Trumpher fierten. Zu Gounod's »Romeo und Juliet« haben die Clavierproben begonnen, auch von der Darstellung der Schumann'schen »Genova« ist viel die Rede. Die

leitende Hand Dingsiedli's macht sich fortan bezüglich der Inszenierung der Opern auf das Wohlthunste und dergestalt geltend, das was beispielsweise in der wieder aufwärtsmühen Lucrezia nach dieser Seite hin im Schauspiel zu sehen glänzt, Yorschang der Sämtliche Director der Musikvereine haben ihre Entlassung eingereicht; man ist jetzt daran, der nächsten Generalversammlung veränderte Statuten vorzulegen und mit den noch bestehenden Schäden im Musikverein und dem Conservatorium so möglich gründlich aufzuräumen. Es wird die Sache der neuen Direction sein; der Cardinalpunkt, um welchen sich aber die Sache dreht, ist die Erhöhung der Spende, die man sich durch den Vorschlag der schon einmal abgewiesenen wurde und auf dessen Durchsetzung namentlich die artistische Leitung besteht, um den künstlerischen Anforderungen der Jetztzeit vollständig genügen zu können.

Bonn. 4 Den Beginn unserer musikalischen Winteraison bezeichnen zwei Soireen des Pianisten Herrn Mortier de Fontaine (28. Oct. und 4. Nov.), eine Soiree des Kölner Strichquartetts (4. Novbr.) und unser erstes Abonnementsconcert (14. Nov.).

Herr Mortier de Fontaine ist als Pianist seit langer Zeit bekannt; wir kommen auf seine Leistung in Bonn daraus zurück, weil wir aus den Ansichten des Kölner Correspondenten in Nr. 43 doch nicht ganz angeschlossen vermögen. Wir sehen doch in der Pflege der neuen Meister, die natürlich uns am nächsten stehen muss, kein Hindernis, die Vergangenheit zur Vergleichung heranzuziehen, um so weniger, als der Massstab für die Kunstausführung nur geschärft werden kann, wenn man das wirklich Schöne in verschwindenden Formen und Weisen anschauen lernt; wir sehen in dem historischen Concert daher auch weniger ein Mittel, historische gelehrte Kenntnisse zu verbreiten, als vielmehr zu zeigen, dass alle Zeiten, in denen Musik überhaupt Sprache der Seele gewesen ist, wirklich Schönes hervorgebracht haben; wir können die Zeit eines W. Bird, von dem wir ein auserst wohlklingendes und ammaliges Stück hörten, nicht als gering vergangen betrachten und schlagen den ästhetischen Werth an; wir geben nur darin dem Einsender recht, dass die allzugeschäftigte Mannigfaltigkeit einem deutlichen Erfassen des einzelnen Meisters im Wege steht, und dass auch die Auswahl des Herrn Mortier bei mehreren Meistern, z. B. Beethoven, Schumann, wohl hätte charakteristischer sein können. Aber diese Betrachtungen erzeugen in uns nicht den Wunsch, die historische Concerte abzuschaffen, sondern sie vervollkommen zu sehen; und ferner, was beinahe auf dasselbe hinauskommt, wir wünschen unter den Künstlern mehr historischen Sinn verbreitet zu sehen, der sie in den Stand setze, das Schöne zu finden, wo es zu finden ist. Dieser Sinn zeichnet z. B. Mortier vortheilhaft aus, dar wie er selbst von Haas aus Künstler und nicht Gelehrter ist, so auch hier nur den Gesichtspunkt des künstlerischen Schönen befolgt und nicht bloß gelehrte Kenntniss zeigen und verbreiten will.

Auch über die Art der Darstellung des Herrn Mortier, so wenig wir geneigt sind völlig für dieselbe einzustehen, denken wir doch etwas günstiger als der Kölner Herr Einsender. Auch wir finden seine Technik correct und sauber; wir mussten sie in manchen Stücken sogar brillant nennen. Allerdings können auch wir durchaus nicht sein Spiel objectiv nennen; je mehr er sich der neueren Zeit näherte, desto mehr Unruhe und auch wohl Wilkür kam in sein Spiel, und es mag in nationaler Eigenhumlichkeit desselben gegründet sein, dass uns sein Vortrag der Beethoven'schen Sonate Op. 111, wohl ausserdem die Tempi unbedingt übertrieben waren, im Ganzen nicht symphonisch berührte, während wir andererseits aussprechen müssen, dass uns der Vortrag der Bach'schen chromatischen Fantasie, der Chopin'schen Etüde, eines Mendelssohn'schen Scherzos, eine völlig befriedigte. Der Vorwurf wilkürlicher Aenderung und Verstärkung, den der Herr Einsender Mortier macht, trifft sein Spiel in Bonn wenigstens nicht; wir erinnern uns wenigstens bei aufmerksamem Zuhören nichts der Art wahrgenommen zu haben; nur schien gegen Ende, z. B. im Schumann'schen Blumenstück, Herrn Mortier sein Gedächtniss momentan im Stich zu lassen, was nach allem Vorhergesehenen wohl verzeihlich war. Für das erstaunliche Gedächtniss Mortier's hätte unser Herr Colner vielleicht ein Wort übrig haben können, sowie er für das in Coln vielleicht weniger ruhige und klare Spiel als Entschädigung vielleicht anführen dürfte, dass ein leerer Saal auf keinen Künstler gerade sehr ermutigend wirkt. Ans der zweiten Soiree in Bonn ist das Programm der ersten Stimme mit dem Colner ähnlich überein, was aber durch die Brahms'schen Walzer vermehrt, bei der mehrere unserer heizigen Künstler mitwirken, hebes wir den Vortrag der Beethoven'schen Sonate Op. 96 (mit Herrn Ludwig) hervor, welcher, so sehr wir auch in Anfassung einzelner Stellen von Herrn Mortier abweichen, doch im Ganzen von feinem eingedungen Verständnis zeigte, ausserdem

kamen an diesem Abend die Händel'schen Eddar-Variationen (deren Vortrag nicht befriedigte), die Brahms'schen Variationen über des Schumann'sche Thema, ein Trio von Clementi, mehrere der neuen Lieder ohne Worte von Mendelssohn (Nr. 8) und ein Concert über die Technik, die Rundung und Deutlichkeit der Passagen, der weiche Anschlag, daesben wieder die Unruhe der Darstellung in vielen Stücken, die oft übergesagte Hast der Tempi und die starken Contraste zwischen stark und schwach, diese theilweise kaum begrifflichen Ungleichheiten mussten in uns bei Herrn Mortier's Schreiden den Wunsch zurücklassen, dass er seinen Mittelpunkt seinem ersten Thema hätte widmen möge, ohne weiter sich der Kunstler den Mittelpunkt und das klare Ziel des Strebens nicht bewahren kann.

Für unsere Bonner war in dem Concert des Herrn Mortier von besonderem Interesse das Auftreten einer hier gebürtigen, in Berlin ausgehildeten Sangerin Fri. Natalie Evansmann, deren Stimme namentlich in der Mittellage Kraft und Fülle, und deren Vortrag ebenfalls Studium erkennen liess. Sie sang Haydn's „Nun setz die Pflur“, und zwei Lieder von Stern und Taubert, beide letztere wieder von historischem noch bedeutendem ästhetischen Interesse.

Das Colner Quartett, aus den Herren von Königslow, Derckum, Japha und Rensburg (letzterer Nachfolger des kürzlich verstorbenen Schmitz), spielte am 11. November hier ein Quartett in G von Haydn, Quartett in F Op. 39 von Beethoven und unter Mitwirkung des Herrn Karlowsky das Clarinettenquintett in A von Mozart, in der Fäcison des Zusammenspiels und der feineren Nuancirung des Vortrags (*pianissimo* etc.) hat das Quartett auch jetzt wieder entschiedene Fortschritte gemacht; auch der neue Cellist, ein noch junger Holländer, aber seit Kurzem in Coln anwesend, scheint eifrig bestrebt, die durch des vortrefflichen Schmitz Hinscheiden verursachte Lücke anzufüllen. Wir unterlassen nicht, wiederholt den Wunsch auszusprechen, dass dieser vortreffliche Quartettverein endlich auch noch die eine Bedingung einer ungehinderten gleichmässigen weitem Vervollkommnung erfülle: das er nämlich den durchaus laienmässigen Wechsel in Besetzung der ersten Stimme endlich aufbehe.

Unser erstes Abonnements-Concert fiad am 14. Novbr. unter Herrn Brahm'schen Leitung und brachte folgendes Programm: Ouverture zu Coriolan von Beethoven, Gesangsstück von Spohr von Herrn Ludwig (vor hier gespielt), *Muercordina Domini* von Mozart, Arie von Bach und Serenade von Haydn für Violon, Krönungspsalm von Handel, Symphonie Eroica von Beethoven. Herrn Ludwig's Spiel zeigt gute Schule, grosse Fertigkeit und künstlerisch-gebildetes Geschmac; die Gesangsstücke trug er mit völliger technischer Beherrschung und ammalig in den getragenen Stellen mit vieltem Ausdruck vor; noch mehr zeigte er sich in schöner Vortrag der Cantilene in der Bach'schen Arie, während der kleinen Haydn'schen Serenade durch ein schwerlich vorgeschriebenes *mezzo voce* ein fremder Ausdruck gegeben wurde. Über die Leistungen unsers Chors und Orchesters kann ich vorläufig früher Gesagtem nichts Wesentliches hinzufügen.

Leipzig. Die Musikaufführung des Riedel'schen Vereins in der Thomaskirche am 22. Nov., in welcher zwei grössere Werke: S. Bach's Trauer-Ode (in der Nov. Franzosen Beerdigung) und Kiel's neue *Missa solenne*, in Leipzig zum ersten Mal öffentlich zur Gehör gebracht wurden, machte theilweise mehr den Eindruck einer Probe, denn Auseinanderkommen, Aufhören, von vorn Anfangen, was in diesem Concert auserst vorkam (im Bassolo der Trauer-Ode und am Anfang der *Missa*), pflegt doch sonst in Aufführungen nicht zu passieren. Herr Riedel hätte diesmal seinem Personal (und auch seinem Auditorium) zu viel zugemutet; jedes der obgen. beiden Werke genügt für sich, selbst mit ein paar kleineren Beigaben, ein Concert zu bilden. Kiel's *Missa* dauerte allein abgeht 41 Stände und die Dauer der vollständigen Trauer-Ode lässt sich auf eine Stunde berechnen. Durch diese Ueberberuhung seines Chors wollen wir es hauptsächlich erklären, dass Herr Riedel die Trauer-Ode von Bach in nicht ganz genügender Weise zur Gehör brachte, während auf Kiel's *Missa* grössere Sorgfalt und mehr Feins vertheilt wurde, als sonst zu erwarten wäre, welche aber wieder in Leipzig, und einem Colner, wie ein solches Verhältnis zum Ausdruck gelangen sollen. Von den Solisten — die Fri. Wlgand, Cl. Schmidt, Martini, die Herren Rebing und Hertsch — schien der Letztere seinen Part kann noch zu kennen, den die Unsicherheit über die erste Frage, über das Tempo seiner Gesänge, war doch allzu gross — von Anfassung und dergl. ganz zu schweigen. —

Kiel's Messe ist ein höchst respectables, im edelsten Stil der pom einmal eingeführten Trompeten- und Panken-Messe gehaltenes Werk; es erschien aus z. B. reiner und strenger als das Requiem desselben Componisten, das wir freilich nur gelesen, nicht gehört haben. Vortüchtig gelungen sind alle polyphonen Theile, die canonisch und fugirt gearbeiteten Stellen, die ganz vorzüglich und acht kirchlich klingen; dagegen in den freien Partien häufig Beethoven'sche Manieren zum Vorschein kommen. Des Genze ist, wie man schon aus der oben mitgetheilten Zeildauer entnimmt, in sehr weislichen Verhältnissen angelegt, jeder einzelne Absatz ausföhrlich behandelt. In Bezug auf Instrumentirung herrscht das moderne grosse Orchester, vollständiges Blech, die Violinen in ihrem ganzen Umfang benutzt, aber Alles stragen von einem sehr wohlgeleiteten Chor und einer seltenen Wärme der Motive. Der Charakter der einzelnen Sätze ist gut erfasst, wovon wir aber das Credo ausnehmen möchten, dessen kirchlicher Ausdruck doch wohl mehr im Kräftigen, Festen, als im Weichen und Sentimentalen zu suchen ist. Ein noch weiteres Eingehen können diese Blätter sich fuglich auf die Recension des bereits im Druck erschienenen Opus versparen. Die Ausführung desselben ging, von dem unglücklichen Anfang abgesehen, ohne Störung und gut von Saiten, Chor, Orchester und die Solisten ihren Bestes.

Feuilleton.

Miscellen.

Drei Briefe Gluck's an Klopstock.

Nohl, der in seinen Musikerbriefen (S. 33 f.) einen Brief Gluck's an Klopstock vom 31. Juni 1775 mitgetheilt hat, der schon öfters gedruckt worden, hat übersehen, dass ein zweiter Brief an Klopstock schon von Claudius publicirt worden war. Neuerdings sind wiederum zwei durch Lepenburg bekannt gemacht, und abgesehen von der Seitenleit Gluck'scher Briefe wird man nicht ungerne dieselben hier zusammengestellt finden, da sie angenehm charakteristisch sind.

(*,*)

Wienn den 14. August 1773.

Wohl Edelgebohrn,

Insonders Hochgehrtester Herr Legations Rath!

Der Pater Denis hat mir zu wissen gemacht, dass Sie ein Verlangen tragen, diejenigen Strophen, so ich über Dero Herrmanns-schlacht componirt, zu erhalten. Ich hätte Ihnen schon lerge damit gedehnet, wenn ich nicht geometrisch versichert wäre, dass viele keinen Geschmack daran finden würden, weil sie mit einem gewissen Anstand müssen gesungen werden, welcher noch nicht sehr in der Mode ist; denn obwohl Sie vortreffliche Thinkünstler haben, so scheint mir doch die Music, welche eine Begeisterung hehret, in Ihren Gegenden noch ganz fremde zu seyn, welches ich aus der Recension, die an Berlin über meine Alceste ist gemacht worden, klar ersehen habe. Ich bin ein so grosser Verehrer von denselben, dass ich Ihnen verspreche; (wenn Sie nicht nach Wien gedanken zu kommen) künftiges Jahr zu Reise nach Hamburg zu machen, um Ihnen persönlich kennen zu lernen, und alsdann verbinde ich mich, denselben nicht allein Vieles aus der Herrmanns Schlacht, sondern auch von Ihren erhabenen Oden vorzusingen, um Ihnen erschen zu machen, in wie weit ich mich Ihrer Grösse genaher oder wie viel ich sie durch meine Music verdamkt habe.

Indessen überschreite ich denselben stliche Gesänge, welche ganz simpel genommen, und von leichter Execution seyn. Drey deranther von Tenlische Caractere und drey von mehr modernen weislichem Gusto, von welcher letzteren ich zur Prob zugleich zwei Melodien ent alt Berdischen Geschmack hinzugefügt habe, die aber immer wieder weg zu werfen seyn. Es wird nothwendig seyn, einen guten Klavierspieler dazn zu erwahne, damit sie Ihnen weniger unerichtig vorkommen mögen. Der ich übrigen die Ehre habe mit redelicher Hochachtung mich bei Ihnen unveränderlich zu nennen, Ew. Wohl Edelgebohrn gehorsamster Diener

Chevelier Gluck.

2.**)

Hochgehrtester Herr,

Wertheber Freund!

Die mitwainende Freundschaft gewahrt dem Englischen den kräftigsten Trost: diesen Trost ersuche ich mir von Ihnen, wertheber Freund! Ich habe meine Netzen verloren. Ihr deutsches Mädchen, mit dem edeln und guten Herze, des auf Ihren Beifall, auf Ihre Freundschaft so stolz war, ist nicht mehr — im Frühling ihres

*) Lepenburg, Briefe von und an Klopstock S. 352 f.

**) Answahl aus Klopstock's Nachlass I S. 246 ff.

Lebens ist sie wie eine Rose verblüht, und ich verliere in ihr die Freude meines Alters. — O! wie empfindlich ist mir dieser Verlust! eben in der Zeit, da ich die Früchte einer glücklichen Erziehung ein-cröden sollte, ward sie mir antiss, ohne die letzten Empfindungen ihrer erhabenen Seele vor ihrer Auflösung genossen zu haben. Wie ode, wie einmüdig wird es künftigh am mich seyn! Sie war meine einzige Hoffnung, mein Trost, und die Seele meiner Arbeiten. Die Musik, sonst meine liebste Beschäftigung, hat nun allen Reiz für mich verloren; oder sollte sie jemals meine Betrübniß lindern können, so müsste sie dem Andenken dieses geliebten Gegenstands geheiligt seyn. Ist es zu viel von Ihrer Freundschaft gefordert, wenn ich wünsche, Ihre empfindliche Seele durch meinen Verlust zu ruhren, wenn ich hoffe, dass Ihre erhabene Muse sich ersindigen! werde, um einige Blumen auf die Asche meiner geliebten Nichte zu streuen? Mit welcher Entrückung würde ich diesen kräftigen Trost benützen! Von Ihrem Genie angefeuert, würde ich denn in den ruhredsten Tonen meine Klagen auszusprechen suchen. Natur, Freundschaft, und Mohn, als Väterliebe würden die Quellen meiner Empfindungen seyn.

Lassen Sie mich, edler Freund, auch diesen Ihrer schönen Seele würdigen Geschenke nicht vergebens seuffen. In Wien, wohin ich zurückzukehren im Begriffe bin, werde ich Ihrer Antwort mit Sehnsucht entgegensehen. Bey jedem Gedanken an Sie, werden sich denn in meinem Herzen neben den Regungen der sofrichtigten Freundschaft, noch jene der deokbarsten Erkenntlichkeit erheben, und heyde die vollkommene Verehrung verewigen, mit der ich die Ehre habe zu seyn

Hochgehrtester Herr und Freund

Paris, 40. May. Ihr ganz ergebener Diener
1776. Ritter Gluck.

Kurze Nachrichten.

In Berlin gab der Domchor jüngst sein erstes Concert und brachte daför einen »hundertsten Psalm« zur Aufföhrung, der von S. Bach sein sollte (auf dem Programm war die Unsicherheit darüber durch ein Freizeichen ausgedrückt). Ein Theil der Kritik bezeichnet Bach als unmöglichen Componisten dieses Stücs, dieses aber als sthe Scharfste. Wir sind neugierig zu erfahren, woher der »Domchor« den notwendigen Grad der Wahrscheinlichkeit beschaffen wird, ihr überhörtig den Namen Bach's in solcher Weise in bedenkliches Licht zu setzen. — Der 5ten »eche Gesog-veren feierte am 9. Nov. das Gedächtniss Mendelssohn's durch eine Aufföhrung des Paulus.

In Eisenach fand am 23. November ein Concert statt, dessen Ertrag für eine Gedenktafel bestimmt war, die an S. Bach's Geburtshaus errichtet werden soll. Das Programm enthielt vier Stüce von S. Bach: Choral aus einer der Passionen, Gavotte und Menuett für Violine, Motette »Preis und Ehre und Weisheit, Arie mit obligater Violine aus der Matthäuspassion — dann Cherubini's Requiem.

Die übliche Moskiewufföhrung am Todtenfest (23. Nov.) in der Merkkirche zu Helle durch die dortige Singcapelle brachte Theile aus S. Bach's Trauer-Ode (Anfangschor, Alt-Soio und Schlusschor — das Gebe konnte wegen knapp zugemessener Aufföhrungszeit nicht gegeben werden) noch Cherobin's C-moll-Requiem, welches letztere Werk seit der Reihn von Jähren mit dem Mozart'schen an dieser Stelle abzuwechseln pflegt.

Joachim und Brahms concertiren gemeinschaftlich in den osterreichischen Städten Graz, Klagenfurt, Pesth u. s.

Die Singcapelle in Bresth breche in ihrem ersten die-jährigen Concert Heydn's Jahreszeiten zur Aufföhrung.

Bei Fr. Schubert in Hamburg erschie eine »Stockhausen-Angeher der »Winterreise« und des »Schwanengesangs« von Franz Schubert. Herr Stockhausen protestirt dagegen, als gegen eine unehreliche Benutzung seines Namens.

Die Pianistin Frau Sophie Pflugbaup ist am 16. November in Aachen gestorben.

Soeben erschie »Hendbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's, in gemeinschaftlicher Darstellung, von Arrey von Dommer (Leipzig, Grunow).

Leipzig. Die »Euterpe« breche in ihrem dritten Concert (19. Nov.) den ersten Act von Gluck's »Alceste« und Beethoven's »Eroica«.

— Im Stadtheater kommt demnach Reincke's Oper »König Manfred« zur Aufföhrung.
— Am 7. Decbr. werden Frau C. Schumann und Herr Jul. Stockhausen im Gewodhause ein gemeinschaftliches Concert geben.

*) Dies anderte Claudius, der überhaupt offenbar des Corrector gemacht hat, in »herablassens«.

ANZEIGER.

[905] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

in Canonform

für 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass (Orchester)

von

Julius Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur — Thlr. 2½ Ngr.
 Stimmen 4 — 10 —
 Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 — 3 —

Dieses Werk wurde im sechsten Abonnement-Concert im Gewandhause mit grossem Beifall aufgeführt.

[906] Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Seben erschienen:

Ludwig van Beethoven's

CONCERTS

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Nr. 1. Clavier-Concert in C. Op. 15 2 Thlr. — Sgr.
 - 2. Clavier-Concert in B. Op. 19 1 — 15 —
 - 3. Clavier-Concert in C-moll. Op. 37 2 — — —
 - 4. Triple-Concert in C. Op. 56 2 — 20 —
 - 5. Clavier-Concert in G. Op. 58 1 — 20 —
 - 6. Violin-Concert in D. Op. 64 4 — 25 —
 - 7. Clavier-Concert in Es. Op. 74 2 — 15 —

Diese Collection bildet die würdigste Fortsetzung der bekannten Ulrich'schen Ausgabe der „Clavier-Concerte von W. A. Mozart“ in gleicher Bearbeitung und entsprechender äusserer Ausstattung.

[907] Verlag von

J. Rieter-Biedermann
 in Leipzig und Winterthur.

HECTOR BERLIOZ.

Op. 7. Die Sommernächte. (Les Nuits d'Été.) Sechs Gesänge von Th. Gautier, übersetzt von P. Cornelius, für eine Singstimme mit kleinem Orchester oder Pianoforte.

- Nr. 1. Ländliches Lied: »Wenn im Lenz milde Lüfte wehen, für Mezzosopran oder Tenor. (Fraulein Wolf gewidmet.)
 - 2. Der Geist der Rose: »Blick' auf! die du in Traumes Schoossee, für Contralto. (Fräulein Falconi gewidmet.)
 - 3. Auf den Lagunen: »Mir ist mein Lieb gestorben, für Bariton oder Contralto oder Mezzosopran. (Herrn Milde gewidmet.)
 - 4. Trennung: »O kehre zurück, du meine Wonne! für Mezzosopran oder Tenor. (Madame Nottes gewidmet.)
 - 5. Auf dem Friedhofe (Mondschein) »kennst du das Grab mit weissem Steine, für Tenor. (Hrn. Caspari gewidmet.)
 - 6. Das unbekannte Land: »Sag', wohin willst du gehen, mein liebles Kind! für Mezzosopran oder Tenor. (Madame Milde gewidmet.)

Partitur 3 Thlr. 10 Ngr.

Clavierauszug 4 Thlr. 20 Ngr.

Nr. 4. Trennung wurde im 6. Abonnement-Concert im Gewandhause mit grossem Beifall aufgeführt.

[908] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Scarlatti's Klaviersonaten.

Neue Ausgabe.

Sechzig Sonaten in 6 Heften.

Heft 1. (Nr. 1—12) ¼ Thlr. — Heft 2. (Nr. 13—22) ¼ Thlr. —
 Heft 3. (Nr. 23—32) ¼ Thlr. — Heft 4. (Nr. 33—42) ¼ Thlr. —
 Heft 5. (Nr. 43—52) ¼ Thlr. — Heft 6. (Nr. 53—60) ¼ Thlr.

Diese berühmten Werke erscheinen hier in sorgfältiger Auswahl und in höchst correcter Ausgabe. Kein Klavierspieler sollte sie entbehren.

[909] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

G. F. Händel's Werke

im Clavierauszuge, Chorstimmen und Textbücher.

Übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.

Clavier-Auszug 2½ Ngr. netto.
 Chorstimmen à 5 — —

ATHALIA.

Clavier-Auszug 2½ Ngr. netto
 (erscheint in ca. 3 Wochen.)
 Chorstimmen à 6 — —

Cäcilien-Ode.

Clavier-Auszug 15 Ngr. netto.
 Chorstimmen à 6 — —

Israel in Aegypten.

Clavier-Auszug 2½ Ngr. netto.
 Chorstimmen à 15 — —

Judas Maccabäus.

Clavier-Auszug 2½ Ngr. netto.
 Chorstimmen à 7½ — —

Trauerhymne.

Clavier-Auszug 15 Ngr. netto.
 Chorstimmen à 7½ — —

Textbücher, theils erschienen, theils demnächst erscheinend, à 2 Ngr. netto.

Indem ich mir erlaube, auf diese schöne, correcte und mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft übereinstimmende Ausgabe der Händel'schen Werke aufmerksam zu machen, bitte ich dieselben bei etwaigen Aufführungen gefälligst berücksichtigen zu wollen.

J. Rieter-Biedermann
 in Leipzig und Winterthur.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 3 Thlr. 15 Ngr. Vierteljährliche Prämien. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gepunktete Preistaxe oder deren Raam 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. December 1867.

Nr. 49.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Neue Ausgaben älterer Werke. Werke von Carl Philipp Emanuel Bach. Compositionen für Violine (Fortsetzung)). — Gounod's «Romeo und Julia» in Bremen. — Zu dem Artikel «Ueber Phantasie und Empfindung» in Nr. 44. — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Miscellen (Drei Briefe Gluck's an Klopstock). Kurze Nachrichten. Zeitungsschau). — Briefkasten. — Anzeiger.

Recensionen.

Neue Ausgaben älterer Werke.

Werke von Carl Philipp Emanuel Bach.

Claviersonaten, Rondos und freie Phantasien für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. I, II, III, IV. Sammlung. Breslau. F. E. C. Leuckart (1863—1867. Fol. à 1/2 Thlr. [Vollständig in 6 Sammlungen.]

E. K. Einem lange gehegten Wunsche wird genügt durch die saubere, getreue und wohlgestattete Ausgabe der einst berühmten Clavierstücke von Seb. Bach's Sohne, den Haydn und Mozart als Vorbild erkannten. Er lebte 1714 bis 1788 (in Leipzig, Berlin und Hamburg) und war von allen Kindern des Altmeisters am meisten vom Glück begünstigt; die bürgerlich bescheidenen Cantors Sohne war eine äusserlich glänzendere Bestellung beschieden, namentlich in den letzten dreizehn Lebensjahren, wo er in Hamburg ehrenvoll wirkte.*)

Das einleitende Vorwort des Herausgebers von Emanuel's Claviersachen giebt eine schöne Uebersicht der

*) Von seiner Einführung giebt der feierliche Schlußsatz Zeugnis, durch welchen er als Cantor und Director Chori music bestellt ward, wie folgendes Festprogramm, das wir hier in deutscher Uebersetzung mittheilen, beweist:

«Zur Anbahnung der Festreden, welche der Hochwürdige Herr Jo. Melchior Goetz, Pastor zu S. Catharinen, des geistlichen Ministeri Senior und oberster Schul-Ephorus, über die himmlische Harmonie, und der ehrenwerthe und berühmte Herr Carl Phil. Emanuel Bach, bisher der grossmächtigsten Königs von Preussen Cammer-Musicus, nunmehr erwählter Cantor und Director des hamburgischen Musik-Chors, über den höchsten Zweck der Tonkunst, im hsmburger Johanneum am 19. April 1768, 10 Uhr, — halten werden, isdet die hochachtbaren, ehrenwerthen, ehrenfesten, wohlweisen und ehrwürdigen Herren auf Befehl des hochweisen Scholarchates oberberichtiget ein der Rector Jo. Samuel Müller.»

Das Programm beweis, wie sehr damals ein Chordirector in öffentlichen Ehren stand. Nach alt-evangelischer Sitte war der Cantor dem Rector ebenbürtig; meist waren die Cantores studierte Leute, theologische Candidaten, die nach Luther's Weise die musicam als seine Wissenschaft nach der theologia hielten. In Göttingen war Ott Sigfried Herznich um's Jahr 1698 in solcher geachteter Sangmeister; es sind hübsche Liedcompositionen und theoretische Werke von ihm an derhand. Den weckern Barth. Geisius aus Munchberg in Bayern, Cantor in Frankfurt um 1690, kennen wir auch als Componisten und Theoretiker. Und wir nicht auch Emanuel's Vater Sebastian seines Zeichens ein Cantor?

II.

Spielmanieren, *) theils aus Bach's Lehrbuch, theils nach Tradition und Vernunft. Kenner und Liebhaber können viel daraus lernen — von der Schönheit des warmen Instrumentalgesangs, von der vernünftigen Taktfreiheit (S. 4), der Behandlung von Vorschlägen und Trillern (S. 6, 40), der umgekehrt punktirten Noten, der Triolen, der Arpeggien (S. 45). Was über falsche Modernisirung zu sagen ist, steht am Schluss zur Beherzigung derer, die es an geht. Wer — wie Schreiber dieses — noch zwei greise Männer und gute Musikanten aus Bach's Schule hat spielen hören, wird dem Schlusswort Baumgart's durchaus beistimmen.

Ueber die vorliegenden vier Hefte (Sammlungen) geben wir nun kurzen Bericht. Das erste Heft enthält sechs Sonaten, insgesamt dreisätzig in der regelmässigen Folge von kräftigem Vordersatz, mildliebigem Mittelsatz und lebhaftem Finale. Die harmonische Grundlage der drei Sätze ist meist Dur/Moll/Dur, doch waltet hier grössere Freiheit als bei den früheren Meistern, mehr der Beethoven'schen Weise zuneigend. Die Tonartfolgen sind in Sonate I: C e C, **) II: F f F, III: g g h, IV: A f# A, V: F d F, VI: G g G. Von diesen Stellungen ist II und VI — gleichnamig Dur/Moll/Dur — früher mehr beliebt gewesen, während wir heute die Steigerung durch Quinten, die Schattirung durch Terzen (Medianten und Parallelen) häufiger und lieber hören, sei es um der deutlicheren Contraste und Verwandtschaften, oder um veränderter Temperaturverhältnisse willen; denn nach heutiger Auffassung steht C-dur und C-moll nicht so brüderlich kämpfend zu einander wie C-dur und A-moll. — Ganz abnorm, vielleicht beispiellos ist die Stellung in III h g h (= c a c), wo das ohnehin modulationreichere Moll in der grossen Satzgliederung fast fremdartig auseinander springt. — Wir gewahren bei Philipp Emanuel solche Tonfarbenversuche öfter; die chromatischen Modulationen sind bei ihm

*) Wobei wir die Erklärung der Formel *** Sonata II S. 9, 11 vermissen. Sie bedeutet wiederholten lies cresc.-decresc. betonten Anschlag, besser auf alten Clavieren als heutigen Flügeln ausführbar.

**) Die kleinen Buchstaben bedeuten Molltonarten.

mystisch reizender, aber auch willkürlicher als bei seinen Vorgängern; ein merkwürdiges Beispiel edler Kühnheit und Schwärmerei ist das C moll-Präludium in den Notenbüchern des »Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen« (1753), dessen Erneuerung wir aufs Lebhafteste wünschen.

Es ist überflüssig, dem sinnreichen Liebhaber die schönsten Stücke auszulesen — suche er selber! Dagegen scheint es rüthlich, von den besondern Galen des Meisters einige Gesichtspunkte zu geben, woran sich weitere Forschung anknüpfen möge. Zuerst fällt in die Augen, welche Besonderheit Emanuel's Instrumental-Melodik in sich trägt: die nicht vocale, sondern phantastische Führung, die typische scheinbar monotone und doch so oft überraschende Cadenzirung, die weisgeschwungenen melodischen Arpeggien oder arpeggirten Melodien, das zuweilen trümerische Ausklingen, in suchenden nicht gesättigten Bildern abzuschliessen — wo dann die grosse rhythmische Architektur freilich minder einleuchtend ist als in den königlichen Prachtstücken seines Vaters. Durch alle diese Züge ist angedeutet, was man romantische Vorklänge genannt hat: das bald Zärtlichbüsse, bald Necklachliebreiche, hier blitzend, dort versteckter, hier in überraschenden Stössen, dort in mildem Glanz ausgebreitet — war es in's Herz fasst und sinnig betrachtet, wird es verstreben, wie Haydn an ihm den Ausgangspunkt seiner neuen Kunst nehmen, Mozart ihn als seinen Meister erkennen konnte. — In der Harmonik sodann wird den Kennern auffallen, wie Emanuel, zugleich in Fortsetzung und Widerpiel seines Vaters, am zweistimmigen Satz der leichtesten Fügung ein Wohlgefallen hat, das sich sogar in den grössern Chören seines Oratoriums Israel in der Wüste kundgibt. Zwar sind Emanuel die harmonischen und contrapunktischen Künste seines Vaters geläufig, wovon unter andern die tiefinnig schöne Moses-Arie im Israel Zeugnis giebt; aber es scheint doch auch, dass an gewissen Höhepunkten die Massenpracht, wo man sie erwartet, durch solche Vorneigung der Zweistimmigkeit zuweilen Einbusse leidet, wie diejenigen am ersten merken, die sich in Beethoven's und Sebastian's Gedankenkreisen angesiedelt haben. Wer einmal aus Sebastian's temperirtem Schatzkästlein plötzlich in Emanuel's Sonaten hineinfahrt, dem ist's anfangs, als gieng's von der steilen Höhe in die nüchterne Ebene — bis er etwa in jenem C moll-Präludium und all den küstlichen Cabinetstücken, die den »Versuch über die wahre Art« n. s. w. beschliessen, die Löwenklaue gewahr wird.

Von den einzelnen Stücken des ersten Hefts wird ein heiterer Liebhaber die Spielfreude der I. und II., insonderheit der IV. lieb gewinnen, ein philosophischer Frager vielleicht bei III verweilen, wo die seltsame Tonartfolge *A g* dennoch nicht schreiend und schneidend, sondern in bewusster Vorbereitung geschieht (siehe S. 19, 20 Ende). An der hellglänzenden Sonate IV werden sowohl Prachtliebende als Verliebte ihre Rechnung finden (und sich

nicht stören an dem einsigen Druckfehler der sämmtlichen vier Hefte S. 35, 4, wo die erste Bassnote *fa* statt *gis* lauten muss). — Sonate V ist ganz modern, indem sie fremdartig in *medias res* hinein fährt, vom trügerischen C-moll zum edlen F-dur durch überraschende aber nicht zerzeissende Sprünge anlangend; Ubrigens ist sie impertinent kurz — nur 4 Seiten oder 23 Zeilen! ist so was seit Menschengehenden vorgekommen? und doch ist's ein richtiges Ganzes. Virtuosen möchten sich an Sonate VI erlaben, welche sehr feines Verständniss fordert, aber auch lohnt, wenn man nicht Finger ausspielt, nicht orchestralen Ballhorn anbringt, sondern einfüchtig dem Meister gehorcht.

Aus dem II. Heft wäre herauszubeugen die noch seltsamer construirte Sonate I S. 12 mit der Tonartfolge *G fa G* — kühner als I Sonate III, ist sie doch klar motivirt, wenn auch die Einheit schwerer fühlbar ist als bei jener. — Dieses und das III. Heft ist geschmückt mit zierlichen, zärtlichen, witzigen, hie und da auch modern virtuosischen Rondos, unter denen wohl III, 1 und III, 2 am meisten fesseln möchten. Die Sonate III desselben III. Heftes ist anfangs feurig und zornig, dann weiblich mild antwortend, in die Tonarten *f f* gefasst.

Fremdartig wird der heutigen Gewöhnung manches Rhythmische erscheinen: nicht so sehr die jeweiligen 5-, 11-, 13-taktigen Perioden, die sich bei breiten, langsamen Perioden eber gruppiren, vereinzelt Thürmchen des Baues ähnlich, die im Gegenhalt der andern sich verstehen — wie antöstiger erscheinen jene zuckenden und flackernden Melodien, wo rasche und langsame Bewegung willkürlich wechselt, wie z. B. III Rondo III S. 29: dort ist das dreitaktige Satzchen in *F*



zur Quelle eines ausgedehnten zweistimmigen *Allegretto* genommen, wo man zwar die humoristische Meinung herausfühlt, aber doch lieber nach Sebastian's Weise, die Chrysanther (Händel t, 34) mit Recht unserer modernen Uebung angemessener hilt, eine *fortlaufende*, minder zuckende als wallende Bewegung sich zu Gemüthe führen mochte. Aber der Emanuel lässt sich nichts sagen, ist mit eigenem Maasse zu messen, und führt seine Sache durch, dass man endlich ausruft: *Videtur aliquid dixisse — Εὐσθε μοι τι λέγειν* — es ist doch was drinne! Ueberhaupt sind seine Rondos ein ausgelassenes Volklein, die sich selten in üblichem Gleichfluss bewegen, sondern gern Allortia treiben, am Schluss gern in Phantasieform auslaufend, sonst auch im Durchführungstheil manchmal über die Stränge schlagen, z. B. Heft IV Rondo I, wo eine weiche 4taktige Pastoralmelodie auf dem engen Raum von 5 Seiten durch die Tonarten *A C G A B A* hindurch fliegt.

Das gesammte 4. Heft ist besonders reich an schöner Eigentümlichkeit. Wir wollen uns hüten, dem geistreichen Liebhaber noch weiter vorzugreifen, als im Vorigen bereits geschehen, und nur schliesslich auf die herrlichen

zwei Phantasien am Schluss hinweisen, weil diese noch mehr wahre Zukunftsmusik enthalten als alles Frühere, darum auch zu öffentlichem Vortrag geeignet scheinen, während sonst das Meiste vollkommene Kammermusik im höchsten Sinne ist. Wir wünschen der weitem Veröffentlichung raschen Fortgang.

Compositionen für Violine.

Ferdinand David, Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung.)

- 4) Locatelli. Sonate (G-moll).
5) Geminiani. Sonate (C-moll).

Pietro Locatelli, geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts, gestorben zu Amsterdam 1764, bildet mit Geminiani und Somis ein Dreigestirn der Schüler Corelli's, in welchem die Schule desselben ihren Gipfelpunkt erreichte. Die vorliegende Sonate bietet ein wesentliches Interesse nur von dem technischen Standpunkt aus; ein gehobenes Spiel bei ruhiger Bogenführung charakterisiert denselben; dagegen treten das musikalisch-charakteristische und das formale Element zurück. Locatelli's Melodie ist stets kurzatmig, zusammengesetzt aus kleinen Phrasen von theils melodischen, theils aus bloß figurativem Charakter, welche gewöhnlich in tonartlichen oder diatonisch-harmonischen Sequenzen zum öfteren wiederholt werden; die harmonische Unterlage dazu ist in der Regel sehr einfach. Wir haben in dieser Beziehung auf eine zu wiederholten Malen auftretende charakteristische Nuance aufmerksam zu machen (s. das *Largo* S. 1 T. 7 ff., *Adagio* S. 6 T. 1, 3 u. a. m.), nämlich auf die Alteration der zweiten Stufe der Tonleiter in dem Sext-Accord derselben:

Die Sonate enthält drei Sätze: *Largo*, *Allemande* und *Allegretto* $\frac{3}{8}$, alle in G-moll, zweihellig, mit regelmäßigem ersten Theilschluss in der weichen Tonart der Dominante (D-moll). In der *Allemande* macht jenes mechanisch verfahrenende Aneinanderreihen und Wiederholen einzelner Phrasen und Motive in ganz besonders starrer Weise sich geltend, insofern die in der Principal-Stimme zwischen fallenden Pausen regelmäßig nur durch das der vorausgegangenen Harmonie sich nachschleppende

Motiv  in der Begleitung ausgefüllt werden; im *Allegretto* ist bei der gleichen Anlage diese Steifigkeit dadurch richtig vertrieben, dass in diese Pause der Eintritt einer neuen Harmonie fällt. Folgende Stelle im *Allegretto*: (S. 8 T. 2)

macht, trotzdem der Klang nur flüchtig vorüberauscht, doch eine auffallende dissonirende Wirkung. Wenn bei der Wie-

derkehr dieses Takts im zweiten Theil (S. 9 T. 4), wo übrigens diese Härte bei anderweitigem harmonischen Gang vermieiden ist, die erste Note im Bass ausdrücklich 

beist, so ist dieses $\frac{3}{8}$ doch wohl als Druckfehler für $\frac{3}{4}$ anzusehen. — Zwischen *Allemande* und *Allegretto* ist noch ein, aus einer andern Sonate desselben Meisters entlehntes *Adagio* C-moll $\frac{1}{2}$ eingeschoben, ein Stück, das in musikalischer Beziehung uns als das bedeutendste in diesem Heft erscheint und noch besonders bemerkenswerth ist durch die consequent festgehaltene geradtheilige Achtelbewegung des Basses zu dem Triolen-Rhythmus der Melodie- und der Mittelstimmen. Folgenden auffallenden Harmonieschritt wollen wir nicht unbemerkt lassen: (S. 7 T. 10)

Bei Francesco Geminiani, 1666—1762, dem durch seine Berührungen mit Händel in London bekanntesten und wohl auch bedeutendsten Schüler Corelli's tritt, im Gegensatz zu Locatelli, mit dem er übrigens die gleichartige technische Behandlung des Instruments gemein hat, das musikalische Element vor dem bloß technisch-instrumentalen wieder in den Vordergrund. Seine Harmonie ist gewählter, seine Modulation reichhaltiger und seine melodieführende Stimme zeichnet sich durch einen ununterbrochenen Fortgang aus; aber gerade hier treten auch seine Schwächen hervor, insofern dieser melodische Fluss häufig in eine ruhelose, durch keine rhythmischen Einschnitte gegliederte, endlos sich abspinnende Bewegung ausartet, welche einerseits eine willkürlich oder doch gezwungen erscheinende Verknüpfung verschiedener melodischer Motive, andererseits eine ganz besonders empfindliche Unklarheit und Schwankung in den rhythmisch-periodischen Verhältnissen zur Folge hat. Diese Nachtheile treten ganz besonders in der *Siciliana* C-moll $\frac{3}{8}$ hervor, wo der Mangel einer periodisch verständlich gegliederten Melodie bei dem langsamen Zeitmaass und der breiten rhythmischen Anlage des $\frac{3}{8}$ -Takts eine empfindliche Monotonie und das Gefühl der Unbestimmtheit in Bezug auf das Ziel der melodischen Bewegung erzeugt. Vorübergehend sei hier auf die sich weit vom tonartlichen Stamm abzweigende Modulation von Es-dur nach A-moll und zurück nach C-moll im zweiten Theil aufmerksam gemacht (S. 8 letzter Takt und S. 9 ff.). Das plötzliche Abbringen der Begleitung an dieser Stelle von dem der *Siciliana* zu Grunde liegenden Metrum $\frac{3}{8}$ und die Einführung der Sechszehntel-Bewegung macht einen etwas fremdartigen Eindruck. Hinsichtlich des vorausgegangenen *Allegro* C-moll $\frac{3}{4}$, in welchem diese Schattenseiten wegen des raschen Tempos nicht so hervortreten, haben wir zu bemerken, dass der Orgelpunkt, welcher gegen den Schluss hin in die Hauptart zurückführt, entschieden zu lang ist; denn es findet keine stetig fortschreitende harmonische Bewegung statt, sondern nur eine kreislaufende Wiederholung derselben Harmonieschritte bei wechselnden Figurations-Motiven in der Violine, welche eine fühlbare Stockung der musikalischen Entwicklung herbeiführt. Bedeutend ist der letzte Satz, ein flottes Stück, *Allegro non troppo* $\frac{3}{4}$; das in mannichfachen Wendungen, zwischen Violine und Begleitung nachahmend, sich wie ein rother Faden hindurchziehende Hauptmotiv  giebt dem Satz

das Ansehen einer thematisch einheitlichen Entwicklung und die auf meist 3taktigem Periodenbau beruhende prägnante rhythmische Gliederung verleiht ihm sogar eine eigene, bei Geminiani ganz ungewöhnliche energische Schlagfertigkeit.
(Fortsetzung folgt.)

Gounod's „Romeo und Julie“ in Bremen.

~ Am Sonnabend den 9. Nov. wurde hier die neue Oper von Gounod: »Romeo und Julie« zum ersten Mal gegeben und hat gefallen. Mehrere schnell folgende Wiederholungen derselben hatten sich denn auch eines vollen Hauses zu erfreuen. Gounod hat, besonders im zweiten und vierten Act der Oper, unstreilig mancherlei Schönes, und Pikanies, und in seiner Art Stimmvolles gebracht, und wenn auch dieser Oper nicht eine so brillante Carrière zu prophezeien ist, wie sie der Faust erlebt hat, so wird sie doch immerhin Interesse genug erregen, um sich für längere Zeit auf dem Repertoire zu halten. Das Orchester, obgleich es zuweilen geradezu als Träger des musikalischen Gedankens bei förmlicher Unterordnung der Singstimme auftritt, ist doch süsser decent gehalten, so dass es nie dem Sänger beschwerlich wird und derselbe auch bei leidenschaftlichen Situationen keine süsserordenliche Anstrengung nöthig hat, um sich überhaupt bemerklich zu machen. Wie beim Faust hat Gounod hier einen Text gewählt, dessen Hauptcharaktere durch einen grossen Dichter schon gewissermassen volkstümlich geworden sind. Ist es nun auch vielleicht vortheilhaft, dass die Helden des Stücks schon *a priori* Interesse erregen und vom Publicum als alte Bekannte erwartet werden, so entsteht andererseits die Schwierigkeit, der noch einer bestimmten Richtung angeregten Phantasie der Zuhörer in Bezug auf die Auffassung der Charaktere gerecht zu werden. Mit den Namen: Romeo und Julie ist der Begriff der edelsten, reinsten, opferfreudigsten Liebe untrennbar verbunden, und eine musikalische Charakterisirung dieses Liebes- und Eheverhältnisses ist sonach wohl eine der schönsten, aber auch der schwierigsten Aufgaben. Leider müssen wir nun gestehen, dass die Helden der Oper, trotz derselben Ergebnisse, trotz der oft wörtlich wiedergegebenen Ausbrüche derselben Gefühle, sehr wenig Aehnlichkeit mit den bekannten Charakteren gleichen Namens haben. Julie, das unschuldige, von der Welt und ihren Leidenschaftlichen noch ganz unberührte Kind, wird hier durch eine Walzerarie eingeführt, die auch bei dem festen Vorsatz, nichts Schlechtes von dem Fräulein zu denken, ein unwillkürlich bedenkliches Kopfschütteln hervorruft. Das Leidenschaftliche, was im zweiten Act bei Beiden hervortritt, ist zu und für sich musikalisch wohlberechtigt; doch findet man hierauf die im dritten Act stofffindende, sehr breit gehaltene Trauung ganz am Platz, wenn sie auch nur für difficile Gemüther da wäre, um bei ihnen den beunruhigenden Gedanken zu verschreiben, dass diese Beiden trotz der Aufforderung der Julie (gegen die man durch die Walzerarie eben misstrauisch geworden ist) doch nicht das gehörige Gewicht auf diese Ceremonie legen möchten, wie es bei so gestellten Verhältnissen, wie die vorliegenden, eben durchaus nöthig ist. Die lange Dauer der Trauung ist sonst der Situation nicht angemessen, denn die Arme wird weggeschickt um Wache zu halten, wodurch die Möglichkeit einer Unterbrechung angedeutet ist. Auch erscheint es dem gefühlvollen Theil der Zuhörer wohl hart, dass sich das junge Paar, nachdem es sich dieser langen Procedur unterzogen hat, sogleich nach verschiedenen Richtungen hin entfernen muss. Zu Anfang des vierten Acts kommt nach einigen einleitenden Worten ein Duett voller Gefühlseligkeit, welches wundersüsse Klänge bringt und recht passend wäre, wenn die Beiden in Ruhe und Frieden zusammen leben dürften. Dem

vorhergegangenen und noch drohenden Schicksal gegenüber erscheint dieses Duett als grenzenloser Leichtsinns, und erst bei den Worten der Julie: Romeo, was ist dir, worauf er antwortet: O Julie, es will tagen etc., athmet der Zuhörer auf, denn er bemerkt, das Paar erinnere sich endlich daran, dass es auf untermirtem Boden steht. Der übrige Verlauf des Stücks liefert keine besonders Anhaltspunkte, denn der Schmerz am Sarge der Geliebten steht bei Romeo nicht vereinzelt da, und das Sterben auf der Bühne gehört ja zu dem Alltäglichen. Vom rein musikalischen Standpunkt betrachtet, wollte uns die Ouvertüre mit am wenigsten gefallen. Etwas so Zerzissenes und so unmotivirt Zusammengesetztes ist uns selten vorgekommen. Sie beginnt mit Trompeten und Pauken (resp. Passanen), lässt dieselben bald verstummen, um mit einem fugirten, vom Streichquartett ausgeführten Satz zu coëquittiren, welcher mit dem vorhergegangenen in gar keiner Verbindung steht und ebenfalls bald verschwindet, um nach einigen Redensarten dem Prolog Platz zu machen, welcher an und für sich einen ansprechenden, gut klingenden Chor abgiebt (doch will uns die Idee, den Prolog bei offener Scene vom Chor singen zu lassen, wobei das ganze Personal aufgestellt ist, durchaus nicht gefallen). Nach demselben kommt etwas Musik aus dem vierten Act und hierauf ohne irgend welche Ueberleitung der Tanzrhythmus des ersten Acts, und die Oper beginnt.

Vom ersten Act sind einige gut klingende, aber sonst wenig bedeutende Chöre zu erwähnen, das Lied des Mercutio von der Fee Mab, welches ganz pikant, nur nicht immer sehr schön klingt, und das erste Duett zwischen Romeo und Julie, welches jedoch von einer gewissen Monotonie nicht freizusprechen ist. Ausserdem ist noch zu bemerken, dass Graf Capulet, indem er seine Gäste zur Fröhlichkeit animirt, sich etwas marktschreierisch gebet. Der zweite Act ist ungleich bedeutender. Die Arie des Romeo am Anfang desselben ist allerdings etwas raffinirt hergestellt. Frappante Modulationen und die äussersten Grenzen der Stimme (wenigstens nach der Höhe hin) sind benutzt, um Wirkung hervorzubringen. Dagegen haben die Scenen zwischen Romeo und Julie sehr viel Reizvolles aufzuweisen. Die Sänger werden hier vom Orchester in bester Weise unterstützt, um schöne Klänge und wonnethmende Melodien vorzuführen. Dass Romeo nach dem süssen Trennungschweh (allerdings treu nach Shakespeare) dem Schlaf eine ziemlich lange Anrede widmet, die sich musikalisch dem vorhergehenden Duett anschliesst, halten wir für den Abschluss des Acts nicht vortheilhaft. Gleich zu Anfang des dritten Acts findet die oben erwähnte Trauung statt, welche recht gut klingt, ohne gerade einen tiefer gehenden Eindruck zu hinterlassen. Das hierauf folgende Quartett: O Wonne's!, bannend die Schmerzen etc., im Ganzen recht wirkungsvoll, bringt einen Passus auf das Wort »gnadenovoll«, der sich, als Sequenz aufwärts steigend, zweimal wiederholt und von nicht gerade schön klingenden Harmonien getragen, der Julie das hohe A abnöthigt. Gounod scheint hierauf besonderes Gewicht gelegt zu haben, denn im fünften Act kommt dieselbe Musik wieder, allerdings auch auf dasselbe Wort. Ein recht frisches Lied des Siefino leitet die nun folgende Reuferei und somit das Finale dieses (dritten) Acts ein. Der vierte Act beginnt mit einer grossen Scene zwischen Romeo und Julie, welche mit einem Duett auf die bekannten Worte von der Lerche und Nachtlagel endigt und wohl zu dem Schönsten der Oper zu rechnen ist. Besonders hervorheben möchten wir hier auch noch die Scene zwischen Lorenzo und Julie, wo Lorenzo die Wirkung des Schiffsrauks beschreibt. Es tritt hier eine lieblich klingende Melodie im Orchester auf, von Holzblasinstrumenten ganz *piano* ausgeführt, während Lorenzo eintönig mehr declamirt sie singt. Ein zarter poetischer Duft schwebt über dieser Musik. Im fünften Act, vor dem Auftreten des Romeo, erscheint dieselbe Melodie im

Orchester und bringt auch da eine schöne Wirkung hervor. Die letzte lange Scene hat auf uns keinen besondern Eindruck gemacht. Es mag auch schwer sein, für so viel Verzeufung und Todesgrauen die nöthige Musik herbeizuschaffen. Die Ausführung im Allgemeinen ist zu loben. Unsere Oper ist augenblicklich überhaupt recht gut besetzt. Ueber die specielle Leistungen der Mitwirkenden enthalten wir uns des Urtheils, denn wir halten es für unrecht, die Ausführung einer einzelnen Oper kritizierend herauszuziehen, welche dem Einen besondere Schwierigkeiten bringt, dem Andern besondere Vorteile gewährt; dieselben Kräfte stehen dem Publicum während der ganzen Saison gegenüber, wo dann häufigliche Gelegenheit zur Ausgleichung geboten ist.

Zu dem Artikel »über Phantasie und Empfindung« in Nr. 11.

(Von Verfasser desselben.)

C. P. Aus einer Notiz, welche diese Blätter in Nr. 44 brachten, habe ich erfahren, dass die Berliner Musikzeitung meinen obigen Artikel mit ihrer Aufmerksamkeit beehrt und in demselben »geistreiche Phrasen, unverdauete Belesenheit und Widersprüche auf allen Seiten«, sonst nichts, gefunden habe. Das ist ihre Sache, wenn sie nichts Besseres darin gefunden hat, und ich würde also kein Wort darauf erwidert haben. Auch die Redaction unserer Zeitung hat dem Berliner Kritiker kein unhöfliches Wort gesagt; sie hat bios ihre Leser eingeladen, selbst zu prüfen, ob jenes Urtheil ein wahres sei. Allein dies eben scheint den Guten beunruhigt zu haben; auf unbefangene Prüfung kann er es ohne Nachtheil für sich nicht ankommen lassen, er muss also eiligst dem Publicum seine Brille aufsetzen, damit es in dem Artikel finde, was er gefunden. Deshalb setzt er nun in die Berliner Musikzeitung 1867 Nr. 46 S. 366 f. einen eifelligen Aufsatz, der mir nunmehr ohne mein Zuthun auch mitgetheilt worden ist. Dass er sich des Breiten über die Sache auslasse, das motivirt er merkwürdig genug durch die Aeusserung: »Die Redaction der Leipziger M. Ztg. erklärte, der Artikel rühre von einem der namhaftesten Gelehrten her. Dies veranlasst uns, jenem Artikel eine genauere Betrachtung zu widmen.« Also offenbar, nur damit man sehe, er nehme es auch mit den namhaftesten Gelehrten auf, setzt der Berliner Kritiker sich auf's ritterliche Ross. Mir ist es sehr gleichgültig, was er vorbringt; aber wenn sich in anständiger Gesellschaft, wofür ich die deutschen Musikzeitungen achte, Jemand in dieser Weise benimmt, so gebührt ihm eine Zurechtweisung, und diese soll er hiermit haben, hernach mag er schreiben was er will, ich werde keine Notiz davon nehmen.

Vor silent habe ich zu constatiren, dass dieser mein neuer Gegner sich in der Sache, um die es sich in meinem Artikel gegen einen frühern Gegner handelt, nicht für diesen und gegen mich, sondern für mich und gegen jenen richtet. »Wir wollen, das sind seine eigenen Worte a. a. O., »nicht für das, was dieser Artikel bekämpft, in die Schranken treten,« und mehrfach wiederholt er gerade in Betreff der Hauptpunkte seine Zustimmung zu meiner Ausführung. Und doch soll diese nichts als Phrasen, unverdauete Belesenheit und Selbstwidersprüche enthalten! Schon daraus ist zu entnehmen, was sich sofort auch vollauf bestigelt, dass der Mann, der den Artikel wohl anfangs gar nicht recht gelesen, sich nunmehr auf Nebensachen wirft, um doch sein Verdikt aufrecht zu halten. Unter anständigen Leuten ist solches Benehmen nicht üblich. Aber weiter: wie beweist er, dass ich erstlich ein Phrasenmacher sei?

In seiner ganzen Auslassung finde ich nur Einen Ausdruck aus meinem Artikel als Beweis der Phrasenhaftigkeit angeführt,

dass ich nämlich diejenige Musik, die irgend einem nichtmusikalischen Gegenstand zur Darstellung diene, eine »musikalische Parabel« genannt habe. Wenn das der Stein des Anstosses ist, so muss ich argwöhnen, mein Gegner wisse entweder nicht, was eine Pbrase, oder nicht, was eine Parabel ist. Soll ich ihm gegenüber den Schulmeister machen und beides erklären? Nein, aber unsere Leser darf ich fragen: Wenn in der Musik der Wechsel und Gegensatz von Höhe und Tiefe, von langsamer oder schneller Bewegung, von hellen und dumpfen Tönen, von *forte* und *piano*, in der Art verwendet wird, dass man darin ein Bild von Vorgängen aus der wirklichen Welt, welche ähnliche Gegensätze darbieten (wie »himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt«), erkennen kann: ist das nicht ein ganz ähnliches Verfahren, wie das, was man in der Redekunst eine Parabel nennt? Die drei Ringe in Lessing's Nathan haben an sich mit den drei Religionen so wenig zu schaffen, als ein Flötensolo mit einem Verliebten, aber in den Ringen erkennen wir das Bild der Religionen, wie wir in den Flötentönen das Bild von Liebesgedanken finden. Und wie eine Erzählung entweder schon von vorn herein, von ihrem Urheber, in der Absicht erfunden sein kann, um als Bild für irgend etwas Anderes zu dienen, oder aber wie ihr Inhalt erst von der poetischen Anschauung als Bild von etwas ganz Andern aufgefasst werden kann: so ist beides ganz ebenso auch in Bezug auf die Musik der Fall; sie kann, wie dramatische Musik, schon mit jener Absicht gedichtet sein, oder aber ist sie für sich als Musik selbständig entstanden; ich finde aber vermöge poetischen Blicks in ihr allerlei Dinge abgebildet, so die der Componist nicht gedacht hat. Ferner: wie eine Parabel nur dann wirklich schön ist, wenn sie auch unabhängig von ihrer Deutung, rein als Bild oder Erzählung betrachtet, dem Schönheitsinn genügt: so ist auch die Musik um so besser, wenn sie ganz unabhängig von ihrer Deutung als Bild von etwas Anderem, rein als Musik dem musikalischen Schönheitsinn entspricht. Wenn ich sie also in diesen Beziehungen eine Parabel nannte, so habe ich nicht eine Phrase gemacht, sondern ich weiss, was ich damit sagen wollte und was Reelles damit gesagt ist.

Nicht besser sieht es mit dem Beweis für meine »unverdauete Belesenheit. Aus der Weber'schen Biographie habe ich angeführt, dass Carl Maria seine »feurigsten und heitersten Sächens in Zeiten schwarzen Verdrusses componirt habe. Mein Kritiker corrigirt nun: es heisse dort nicht »Sachens, sondern »Schöpfungen«, und zwar sei die Rede von den »feinlichen Zaubermelodien des Oberons. Und solche Silbentatecherei soll der Beweis sein, dass ich, was ich gelesen, nicht zu verdauen wisse! Vielleicht soll aber auch S. 367 der Passus noch diesem Beweis zur Stütze dienen, der von der Zaubrerflöte handelt, in welcher ja nicht bios die von mir erwähnten Papagenolieder vorkommen, sondern auch die Priesterchöre, die doch »heilige Schauer in des Hörers Seele erregen«. Aber ich selbst habe neben jenen heitern Producten der letzten, traurigen Lebenszeit Mozarts' auch das Requiem erwähnt, es war also unnöthig, in Bezug auf die ersten, religiösen Producte jener letzten Monate des Meisters meinem Gedächtniss zu Hilfe zu kommen. Ich muss aber die Frage heftigen: würde Mozart, wenn er einige Jahre früher, in gesunden und frohen Tagen die Zaubrerflöte zu componiren gehabt hätte, den Priesterchören etwa weniger »heilige Schauer« eingehaucht haben? Hat er nicht im Don Juan die Schrecken des Orkus ebenso vortrefflich musikalisch dargestellt, in welche selber hinabsteigen zu müssen ihm keine »Abnung« kommen konnte?

Endlich dreifens findet mein Kritiker auf jeder Seite meines Artikels Widersprüche. Beweis: a) über Köstlin's Aesthetik habe ich mich zuerst lobend ausgesprochen, und hernach doch eine Thesis desselben bestritten. Man kann einen Schriftsteller selbhirch achten und dennoch einer und der andern Behauptung

desselben seine Zustimmung versagen; zu manchen ein Standpunkt für falsch erklären und dennoch zugeben, dass von diesem Standpunkt aus der Autor richtig calculirt habe. Dass man eine Leistung ehrend anerkennen kann, ohne ihren Resultat bezupflichten, das scheint über den Horizont meines Gegners hinaus zu gehen. — b) »Es sei sonderbar, wenn man in einer Polemik einen Satz citire, der eigentlich etwas Anderes sage, als was man bekämpfe. Es war von einer Theorie die Rede, nach welcher nur der Ton der adäquate Ausdruck der Empfindung sei. Nun sagte ich ja, aber dieser Ton ist ein Naturlaut, also nicht Musik, und darum auch das Wesen der Musik nicht nach obiger Theorie zu bestimmen. Also der, den ich bekämpfte, hat den Ton als Naturlaut und den Ton als Musik identisch gesetzt, meine Polemik ging aber darauf, zu zeigen, dass beides nicht identisch sei — und nun findet mein Gegner Anlass, dies sonderbar zu nennen. Mich dünkt, ein Privatismum über Logik könnte ihm ebensowohl zu statten, wie eins über schriststellerischen Anstand. Doch ich sehe, S. 367, zweite Spalte, ruft er sogar selber die Logik gegen mich auf. Ich habe zuerst gesagt, im rechten Musiker tauchen unaufrichtig Melodien auf, sie strömen ihm in Fülle zu, so dass er für bestimmte Zwecke und Arbeiten nur das speciell Geeignete daraus wählen dürfe, wogegen die von mir bekämpfte Theorie die Phantasie als ganz leer hinstellt, habe, bis die Empfindung ihr Stoff zuführe, den sie dann nur gestaltet. Nachdem ich nun jene meine These über den Melodiequell im Innern des Musikers, über diese Thätigkeit, diese rein-musikalische Inhaltsfülle seiner frei aus sich schaffenden Phantasie näher entwickelt und bewiesen hatte, fahre ich fort: »Und nun sage man, ob die Phantasie des Musikers so hettelarm ist, dass, wenn man ihr nicht Empfindungen zuzusprechen giebt, alles Inhalts bar wäre.« Mein Gegner vermag zwischen diesem Satz und dem Vorhergehenden keinen logischen Zusammenhang zu entdecken. Den Lesern unserer Zeitung wird letzterer, so hoffe ich, dennoch klar sein.

Einen einzigen Punkt hat mein Kritiker berührt, über den eine genauere und gründliche Erörterung wohl einmal am Platze wäre, wenn er nämlich S. 367, erste Spalte, sagt, »die grossen Werke der grossen Componisten seien immer ein Abglanz vom Gefühlsleben ihrer Zeit, und dies durch Bach, Beethoven u. s. w. zu erörtern sollte. Allein es ist in dieser Behauptung und in das für üblichen Argumenten Wahres und Irriges so sehr vermischt, dass das Auseinanderlesen beider ein gründlicheres theoretisches und geschichtliches Eingehen erfordert, und das mag ich im Zusammenhang mit Obigem nicht thun, da ich nicht berufen bin, meinem Gegner eine wissenschaftliche Vorlesung zu halten, um so weniger, als alle die Ideen, die er an dem bezeichneten Punkt von sich giebt, nicht in seinem Kopf gewachsen, sondern längst von ganz andern Leuten ausgesprochen und in Umlauf gesetzt worden sind.

Berichte.

Leipzig. Im siebenten Abonnement-Concert wurde zum Beginn eine Manuscript-Ouverture, »Zu Aladdin, von C. F. E. Hornemann, einem dänischen Componisten, gespielt, die ihre Aufnahme in's Gewandhaus wohl mehr den darin enthaltenen Pikanterien als der künstlerisch-eden Eintheillichkeit ihrer Gestaltung zu danken habe. In diesem Werk; dem wir hübsch klingende und in den Tonfarben fein ausgesuchte Partien keineswegs ausprechen, finden sich Gade'sche Anklänge, noch mehr aber ebensoähnlich an den französischen Opernouvertüren-Stil. Fra Diavolo guckt sogar in den Rhythmen des Allegretto's kenntlich genug aus dem Rahmen. Was die langsamste und lange Harfenpartie in der Mitte der Ouverture will, ist uns nicht klar geworden; das Ganze erschien uns wie Programmmusik ohne Programm. Die Ouverture wurde von einem kleineren Theil des Publicums ein wenig beklatscht, von der Mehrzahl aber still hingenommen. — Die virtuose Händin des Abends war die Violinistin Frau Wilma (Wilhelmine) N e r n a d a.

N e r n a d a aus Stockholm, die ihre durch frühere Leistungen längst bekannten trefflichen Eigenschaften sich diesmal in dem Vortrag des Rode'schen A-moll-Concerts und des Adagio und Rondo aus dem ersten Concert von Vieuxtemps bewährte und sich grossen Beifalls erfreute. — Eine ganz besonders pikante Zugabe erhielt das Concert durch die Mitwirkung des schwedischen Sängerkvartetts, nämlich der Herren L i t t m a n n, K o l l e r, K l i g e r g und R y b e r g aus der Hauptstadt, die sich in Paris bei der Ausstattung und im besagten Theater Ansehen machten; dieselben sangen unter überreichlichem Beifall sechs schwedische Lieder (der Text war im Programm in deutscher Uebersetzung mitgetheilt). Jeder dieser vier Herren versteht trefflich zu singen, aber der Hauptreiz liegt in dem Ensemble, das man sich in der That kaum vollenderer denken kann: die Uebersetzung ist in Klang, Ansatz, Ausprägung, Nuancierung, die Reinheit der Intonation sind wirklich bewundernswürdig, man hat dergleichen bis jetzt nur von ganz besonders zusammengepielten Sireichquartetten, wie z. B. das ältere Müller'sche, gehört. Die Stimmen sind durchaus angenehm, wenn auch nicht gross, die des ersten Tenor ist sogar etwas dünn, aber dafür von wirklichem Tenor-Timbre, daher von leicht ansprechender Höhe, was bei annerdem meistens meist mehr dem Bariton sich nähernden Tenorstimmen selten gefunden wird. Die gesungenen Compositionen schienen uns nicht gerade bedeutend, aber sie verletzten auch nicht durch ihren sehr auf der Hand liegende Trivialität, und so liess man sich die exotischen Leistungen gern einmal in dem Saale gefallen, in welchem man gern nur ernstliche Musik hören möchte. — Dem zweiten Theil des Concerts bildete Schumann's »Cdur-Symphonie in sehr feiner, für uns bis die (insamethalich was den ersten Satz betrifft) zu ruheloser Ausführung.

— Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik (30. November) brachte zuerst ein Ciavirrino in G-dur von Haydn (Nr. 1 der Breiskopf und Härtel'schen Ausgabe), sehr schön gespielt von den Herren Reinecke, David und Hegar; das Finale musste auf stürmischen Vorstellungen wiederholt werden. Darauf folgte die interessante alte Sonate für Violine und Bass von Nannerl Köhler, die David bearbeitet und von ihm mit Hrn. Reinecke gespielt; weiter Beethoven's Cdur-Quartett Op. 59. Wenn wir nicht wüssten, dass es zu nichts diene, so würden wir fragen: warum denn abermals das in C, warum seit Jahren niemals das in F gleicher Opuszahl? Was hat denn dieses F-Quartett verbrochen, dass es consequent ignort wird? — Ueberrassend wurde das C-Quartett ebenfalls sehr schön und besonders in der Fuge hincressend gespielt. Weniger können wir dem Vortrag des, eigentlich grossentheils recht prähsentabell-ahnendenden H-moll-Ciavirrino von Mendelssohn (Op. 2) loben. Herr Reinecke, dessen Spiel wir neulich in Beethoven's B-Trio so sehr bewunderten, geriet diesmal in den beiden letzten Sätzen wieder in gewisse Mäneren, von denen wir wünschten, er überliesse sie vollständig den fahrenden Virtuosen.

— Das »Florentin'er Quartett«, in Leipzig bereits durch Productionen im Februar dieses Jahres bekannt und in diesen Blättern gewürdigt, gab am 1. December eine Soirée, in welcher Schubert's selten gehörtes Gdur-Quartett Op. 161, dann Mozart's Gdur- und Beethoven's Bdur-Quartett Op. 156 in vorzüglicher Weise zu Gehör gebracht wurden. Zwischen den genannten Werken sang ein Frau. Rudolf Lieder von Marschner, Schubert, Schumann und Mendelssohn, und Herr v. Inlen spielte Mendelssohn's Variations serieses. Die Sängerin erschien uns als eine Anfängerin mit gutem Material, die noch viel zu lernen und zu — verlieren hat.

Feuilleton.

Miscellen.

Drei Briefe Gluck's an Klopstock.

3. *)

Wien den 40. May 1786.

Ich möchte Ihnen zu beschrichtigen, Wertheater Freyndt, das Herr Schröter silihier Ihnen vollkommenen Beifall, so wohl von den Hoff, als Publico erhalten hat und Er verdient es auch, den er ist wahrhaftig, Ein ganz besonderer und sehr natürlicher Schauspieler, sich zweifle auch nicht, das Er mit Wien wird sehr zufrieden seyn. Sie machen mir jeder Zeit Vorwürfe, das ich Ihnen keine epification schickte, wie *Alceste* soll producirt werden, ich würde Es schon langstens gethan haben, wenn ich Es hätte praktisch gefunden, was das Gesang abhängt, so ist es leicht vor eine Person die Empfindung hat, sie darf sich nur den trieb ihrer Hretzens überlassen, allein die Bekleidung, der Instrumenten begeben so viele anmerkungen, das ohne meine gegenwart nichts anzufangen ist,

*) Lappenberg, Briefe von und an Klopstock S 93.

wenige nolen müssen gezogen, anders gestossen, diese halbstark, jene stärker oder schwächer producirt werden, ich geschweige das mouvement anzudeuten zu können. Ein wenig langsamer oder geschwin- der verdirbt Ein ganzes Stück, daher ich glaube, wertester Freydt, sie werden viel leichter ihre Neye Orgraphie ohne den Teutschen ge- säufig machen, als ich eine opera nach meiner methode, zumahlen in ihrer gead, wo zufohrst die zeitkrit in betrachtung gezogen wird, und die Einbildungs Kraft wird verköstert und verunsch, dieweilen bey ihnen die mehresten Ton Künstler nur Maercker aber keine Architecten seyn wollen.

Obchon sie meiner Verstorbenen Kleinen nichts an ihren tod haben composit, so ist doch mein Verlangen Erfüllt worden, denn ihre todte Clarissa ist so analog an des Madgen, dass sie mit allem ihren grossen Geist, nichts bösseres hätte hervorbringen können, diese ist jetzand meine Favorit Ode, und sehr wenige hören sie, denn sie nicht Thränen austret. Sie wissen nicht warum ich so lange mit der Herrmannschlacht zaudre, weil ich will mit selbiger meine musischalten arbeiten beschliessen, hishero habe ich es nicht thun können, weiln mich die Herrn Franzosen, so sehr beschäftiget hatten, obchon nun die Herrmannschlacht meine letzte arbeit seyn wird, so glaube dennoch, dass sie nicht die anbedeutende von meinen productionn seyn wird, weiln ich den Heubstlof darzo gesammelt habe, in der Zeit ehe mir das elter die Denckmaltraff geschwächt hat.

Leben sie wohl, ich verherre vor allzeit. Ihr VerEhrer und Bewandener

A Monsieur Monsieur Klopstock Hambourg.

Kurze Nachrichten.

In der «Didaskalia» vom 17. Novbr. finden wir den 19. Jahresbericht des Verwaltungs-Ausschusses der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. abgedruckt. Wir entnehmen demselben, dass der Vermögensstand der Mozart-Stiftung jetzt 53,024 fl. beträgt, dass der gegenwärtige Stipendiat, Hr. Leonard Wolff aus Crefeld, sich als Violinspieler unter Léonard's Leitung in Brüssel (jetzt in Paris) ausbildet. Es muss anfallen, dass eine deutsche Kunsianstalt einen deutschen Musiker zu einem französischen Violinspieler und in die Pariser Schule ziehen lässt, wo wahrlich für einen Deutschen nicht viel Gutes zu lernen ist. Oder giebt es in Deutschland keine Violinisten, würdig einem Franzosen vorgezogen werden?

In Halle hat sich eine Gesellschaft gebildet, um sich regelmässige Kammermusikproductionen zu verschaffen, und haben die Leipziger Künstler Herren Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar die Ausführung übernommen. Die erste Soirée fand am 21. Novbr. statt und brachte Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven.

Im Breslauer Theater würde kürzlich Beethoven's Fidelio gegeben und bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal die grosse Leonore-Ouverture, wie billig und recht, an den Anfang gestellt. Statt vernunftgemässer höchster Billigung fand diese Neuverung von Seite der stöppigen Freunde des Herkömmlichen Widerspruch!

Herr Concertmeister David aus Leipzig spielte kürzlich in Frankfurt a. M. und zwar e. a. auch in einem Concert der Herren Hill und Wallenstein, wobei Letztgenannter mit den Herren David und Lübeck das Triple-Concert von Beethoven vorlag.

Frl. Hauffe, die rühmlichst bekannte Leipziger Pianistin (von deren Existenz man im Leipziger öffentlichen Musikleben bald gar nichts mehr wissen wird!) hat kürzlich wieder in Dresden mit grossem Erfolg sich hören lassen.

In Darmstadt starb am 15. Nov. der bekannte und berühmte Contrabassist Concertmeister August Müller.

Im Verlag von Breitkopf und Härtel ist soeben erschienen: Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven. Zweite vermehrte Auflage. Zusammen- gestellt und mit chronologisch-hiographischen Anmerkungen versehen von G. Noltebohm. Fr. 2/3 Ngr.

Unter dem Titel «Ruhmeshalle der deutschen Musik und mit der Jahresbezeichnung 1716—1867 ist bei F. Bruckmann in München ein photographisches Kunstblatt erschienen, auf welchem sammtliche berühmten Tonkünstler aus dieser Epoche (mit Ausnahme einiger jüngeren Componisten, die nach des Autors, W. Lindenschmidt, Ansicht wohl noch nicht berühmt genug sind) in schöner und sinnvoller Gruppierung und zum Theil in ganzer Figur dargestellt sind. Auf einer Erhöhung sehen wir die Hauptmeister: der alte S. Bach spielt die Orgel, am ihn gruppieren sich Händel, Beet- hoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn von der einen, Gluck, Haydn, Mozart auf der andern Seite in idealer oder zeitgemässiger Gewandlung. Unten links sieht man C. M. v. Weber, Meyerbeer u. A. zur Linken des Beschauers; zur Rechten n. a. eine Reihe Damen,

wie Frau Schumann u. A. im Vordergrund stehen Wagner, Liszt, v. Bulow und die Wagner-Sänger.

Leipzig. Montag Abends gab der Posonist Herr Nabich ein Concert im Gewandhaus, an welchem sich zu anseher Verwunderung Herr Capellmeister Reinecke, Herr Concertmeister David und der Penliner-Verein theilnahmen. Der Concertbrer hies David's Cellino und Lieder von Mendelssohn («Auf Flügeln des Gesanges») und Marscher.

Das vierte Concert der «Euterpe» (Dienstag) brachte Mozart's Maurerische Trauermask, Concert-Arie von Mozart und Lieder von Schumann und Schubert [Frl. G. Frewe aus Frankfurt a. O.], Moliere's Violoncell-Concert und Solostücke (Herr Guiliemman aus Stuttgart), Symphonie in C von Jadassohn, Ouverture zu «Dama Kolbold» von Reinecke.

— Der Dilettanten-Orchesterverein gab am 24. Nov. unter seinem neuen Dirigenten, Herrn C. Claus, eine Aufführung im Schützenbause, in welcher u. a. die Ouverture zu Don Juan und Beethoven's D-Symphonie zu Gehör kamen.

Historische Notiz.

Fr. Schubert und Wilh. Müller.

Wie Viele aus der jüngeren Generation würden auch von einem Dichter Wilhelm Müller etwas wissen, wenn nicht durch Fr. Schubert's Compositionen der Müllerlieder und der Winterreise sein Name der Nachwelt überliefert worden wäre? — Ist es dieser Thatsache gegenüber nicht apassh, in der Biographie des Dichters, die im ersten Bändchen seiner «Varnischen Schöffen» (das aus dieser Tage zufällig in die Hände fiel und die Jahrszahl 1810 trägt) vordruckt ist, unter den «ausgezeichneten Tonsetzern», die seine Poesie in Töne kiederten, nur den Namen Methfessel, Fr. Schneider, Bernh. Klein und Tomaschek zu begegnen? Zwei Jahre nach dem Tode Fr. Schubert's hat der Biograph Müller's noch nicht gewusst, an wessen Schultern sein Held mit in die Unsterblichkeit getragen wurde!

Zeitungsnachr.

Herr Bartholf Senff veröffentlicht in seinen «Signalen» Nr. 19 einen Artikel «Die Componisten und die Concertdirectionen», wo das Verlangen ausgesprochen wird, 1) dass den Componisten für die Ausführung ihrer Werke in den Concerten ein Honorar ausgesetzt werde, 2) dass die Componisten auf gedruckten Werke die Bemerkung setzen lassen sollen: «Die öffentliche Aufführung dieses Werks ist nur gegen ein mit dem Componisten (resp. dessen Verleger) zu vereinbarendes Honorar gestattet»; 3) dass man nachträglich die Concertdirectionen für die Aufführungen Schumann'scher Werke besteuern solle, wodurch der Familie Schumann's ein Capital von mindestens 10,000 Thlr. gesichert werden würde.

Wir haben natürlich principiell gegen diesen Vorschlag nichts einzuwenden, würden uns unheimlich sehr freuen und Herrn Senff danken, wenn Punkt 4 und 3 realisirt wurden (letztler soll, wenn die Directionen kein Geld in der Casse haben, durch besondere Schann-Concerte in's Leben geführt werden). Dagegen scheint uns Punkt 2 nicht praktisch, und glauben wir, dass durch solchen Zwang den modernen Componisten in der Verbreitung und Bekanntmachung ihrer Werke leicht geschadet statt genützt werden könnte. Jeder, der mit dem Concernevenen nur einigermaßen vertraut ist, weiss, dass auch da grössten Concerntätigkeit finanziell entweder nur gerade durchkommen, oder bedacht sein müssen, ihre mitwirkenden Orchestermitglieder besser zu honoriren; die meisten aber haben Mühe und Nath einem jährlichen Deficit zu entgehen. Die Vertheuerung der neuen Werke würde daher die ohnehin schon grossen Schwierigkeiten bei Aufnahme von Novitäten noch vergrössern und dahin führen, dass die Concertinstitute sich in diesem Punkt noch mehr beschränken als ohnehin der Fall ist. Das einzige radicale Hilfsmittel, das übrigens Hr. Senff auch angedeutet hat, wäre die möglichste Beschränkung der Virtuosenproductionen in den Concerten, um welche es sich hier handelt; und allerdings würde dadurch, dass man die auf solche Weise verschlienderten Summen den Componisten zuweise, nicht allein diesen eine namhafte Unterstützung gewährt, sondern auch der Kunst genützt. Wir sind befugigt, wie die Concertdirectionen sich zu der Sache stellen werden, auf die wir übrigens seiner Zeit wohl nochmals zurückkommen.

Briefkasten der Redaction.

G. in W. Wir bedauern Ihrem Antrag keine Folge geben zu können.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. December 1867.

Nr. 50.

II. Jahrgang.

Inhalt: Fortschritt. — Recensionen (Neue Ausgaben alterer Werke: Compositionen für Violine [Fortsetzung]). — Briefe aus Köln. III. — Bericht aus Berlin und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten. Zeitungsschau). — Briefkasten. — Anzeiger.

Fortschritt.

S. B. »Fortschritt« — heiliges Wort, du unser Aller Trost und Hoffnung im Gewühle des Tags, wo der Nebel, den die Parteien verbreiten, die freie Aussicht hemmt; du unser Aller Zuversicht, wenn wir eigene und fremde Irrthümer gewahren, die dich doch nicht zurückhalten können — heiliger Fortschritt, wie viel wird in deinem Namen und unter deiner Firma gesündigt! Denn das wissen ja die Progressisten so gut wie wir, dass man unter dieser Firma leicht Propaganda bei der Menge macht, dass gesinnungsschwache und interessirte Leute durch sie auch unter Umständen leicht gewonnen werden, wo die Täuschung auf der Hand zu liegen scheint. Auf etwas mehr oder weniger Täuschung kommt es nämlich dabei den Fortschrittspredigern nicht an: Man gebraucht die Menschen, um durch Anhang Staat zu machen, den Einzelnen schüttelt man bei Gelegenheit ab oder vielmehr man führt ihn so im Kreise herum, dass er ganz schwindlig wird und, wenn er stolpert, zuletzt meinen muss, er habe seinen Fall sich selbst zuzuschreiben. Die bisherige Unterstützung, die man ihm gewährte, wird ihm als Abzahlung für die Unterstützung angerechnet, die er der »guten Sache« durch Anschluss an den »Fortschritt« geleistet hat. Wecheln dann auch die Personen oft genug, man hat doch immer einen scheinbar ansehnlichen Anhang hinter sich, auf den man sich berufen kann!

Wer zu dieser Art den Fortschritt zu betreiben nicht mitwirken mag, wird natürlich als »Rückschrittmann« bezeichnet, aus welchem Schimpfwort er sich freilich nichts macht, weil es immer darauf ankommt, aus welchem Munde ein solches kommt, das ja unter gewissen Verhältnissen eine Ehrenerklärung bedeutet.

Die Erscheinungen des Fortschritts und des Rückschritts machen sich in einem gegebenen Zeitpunkt fast immer gleichmässig bemerklich. Denn gegen den richtigen Fortschritt finden wir immer die grosse Phalanx der zeitlichen und persönlichen Interessen gewendet. Was diese Reaction zerstört, ist ganz unberechenbar; II.

doch vermag sie den Gang der Geschichte nicht zu brechen, welche die Interessen der Allgemeinheit höher stellt als die der Einzelnen und darum doch zum Sieg des wahren Fortschritts führt.

Fortschritt und Rückschritt finden wir auch in unsern heutigen Musikverhältnissen ziemlich gleichmässig vertreten. Doch für den, der klar sieht, ist der Fortschritt die weitaus kräftigere Seite; freilich nicht jener Fortschritt, den die »Fortschrittsleute« meinen und mit allen Kräften befördern, sondern der wirklich wünschenswerthe Fortschritt.

Als wirklich wünschenswerth sind in Bezug auf unsere Kunst zu bezeichnen: das immer unaufhaltsamere Eindringen der guten und schönen Musik in alle Kreise, die überhaupt der Musik zugänglich sind; dadurch die Lauterung und Befestigung des Urtheils in diesen Kreisen; dadurch wieder der Rückschlag auf die Tonsetzer und auf den Musikhandel, die beide, je nach dem Dienst, dem sie sich weihen, in diesen Kreisen beurtheilt und gerichtet werden. Ein Tonsetzer, dem seine eigene Ehre und die der Kunst heilig ist, wird nur bei jenen Musikfreunden Antheil erregen und Gefallen finden wollen, die wirklich urtheilsfähig sind, welche die Musik nicht einseitig kennen und betreiben, sondern durch nähere Bekanntheit mit den Werken der grössten Meister der verschiedenen Epochen eine freiere Ansicht gewonnen haben. Der Musikhandel aber sieht, wo hinaus die Bedürfnisse gehen, und findet sich schliesslich genöthigt, andere Bahnen des Geschäftsbetriebs einzuschlagen.

Die Musik der grossen Meister, die nicht blos für die Gegenwart, sondern für die Nachwelt gearbeitet haben, wird jetzt von Tag zu Tag mehr gemeint. Sich in den Besitz gewisser ganzer Serien von Werken eines bestimmten Meisters zu setzen, wird fast täglich leichter. Welcher Umschwung, welche Basis für einen gesunden Fortschritt der Verhältnisse ist hiermit gegeben! Ein Tondichter muss die ominösen 30 Jahre nach seinem Tode überstanden, der Werth seiner Werke muss diese Probe überdauern haben, dann gehört er der Welt an und die

Unsterblichkeit ist ihm gesichert. Wie Wenigen mag dies Loos beschieden sein, oder doch: wie aufräumend wird die Zeit bis dahin gearbeitet haben, um zur Klarheit zu führen, was von ihm wirklich werth ist der Nachwelt aufbewahrt zu bleiben! Wie sicher und hoch muss ein Componist in der Achtung der Welt stehen, wenn viele Jahre nach seinem Tod Gesamtausgaben seiner Werke möglich sein sollen; wie sicher und hoch schon, wenn auch bloss eine zweckmässige und verständige Auswahl derselben geboten erscheint!

Betrachten wir einmal die Thätigkeit unserer heutigen grössten Musik-Firmen. Das Haus Breitkopf und Härtel hat einen wesentlichen Antheil an der Ausgabe der Bach-Gesellschaft; überliefert selbständig der Welt eine Gesamtausgabe der Werke Beethoven's; druckt soeben alle wichtigen Opernpartituren von Mozart; bringt vollständige Ausgaben gewisser Serien von Werken älterer und neuerer Meister, als z. B. Palistrina's Motetten, Haydn's Sonaten und Trios, Beethoven's Sonaten (letztere zu bedeutend billigerem Preise, als in der »Beethoven-Ausgabe möglich war); fordert jetzt Schubert's bedeutendste Lieder zu billigen Preisen an den Tag u. s. w. — Das Haus Peters hat die ganze Instrumentalmusik S. Bach's für weitere Kreise fertig gebracht, edirt in handlichen Ausgaben zu wahren Spottpreisen zahlreiche Partituren und Clavierauszüge von Oratorien und ähnlichen Werken von Bach, Händel u. A., liefert Beethoven's sämtliche Sonaten um noch billigeren Preis als Breitkopf und Härtel etc. — J. Rieter-Biedermann unterzieht sich dem Bedürfniss gedruckter Chorstimmen und Clavierauszüge Händel'scher Werke in der Originalgestalt, veröffentlicht daneben bisher ngedruckte oder verschollene Werke von Haydn. — Leuckart, Heinrichshofen u. A. bringen Sammlungen trefflicher Werke für bestimmte Fächer etc. etc. Mit einem Wort, die vermöglichsten soliden Firmen wenden ihre Capitalien vorzugsweise an die Verbreitung classischer Musik und führen dadurch zu jenem Zustande, den wir oben als wahren Fortschritt bezeichnet haben.

Um diesen Unternehmungen die Hand zu bieten, könnte und müsste freilich im öffentlichen Musikleben noch gar viel geschehen, wodurch der Fortschritt ein tatsächlicher würde. In den Häusern wird viel gute Musik getrieben, aber was durch öffentliche Productionen geschieht, ist noch weit von einem befriedigenden Zustand der Dinge entfernt. So z. B. würden die destructiven Tendenzen bei weitem keine so zerstörende Thätigkeit entwickeln können, wenn ihnen Musikfeste, wie sie am Rhein bestehen, auch in andern Gegenden Deutschlands entgegen wirkten. Unter den »Schmerzkindern« unserer deutschen Musikwelt nennen wir vor Allem das schöne Thüringen. In viele ganz kleine und kleinste Ländchen zerspalten, weist es überall Anläufe auf, ohne trotz vorhandener trefflichster musikalischer Anlagen und einer gewissen Beweglichkeit und Fortschrittsneigung zur rechten Cultur gelangen zu können. Wo haben denn freilich die guten

Thüringer Gelegenheit, die monumentalen Werke eines Handel und Bach gebüdig auf sich wirken zu lassen? Jede einzelne kleine Residenz hat weder das Personal noch die Localitäten, um einmal einem grössern Auditorium die Macht des ichten Chorgesangs zu zeigen. Da dagegen die moderne Oper mit all ihrer Barbarei und daneben die ausserordentlich verfeinerte, aber in dieser Verfeinerung auch leicht irreführende Instrumentalmusik ziemlich freies Feld haben, so ist es gar nicht zu verwundern, wenn das Urtheil der Musikfreunde dort immer unsicherer wird und sie sich zuweilen dem sogenannten aber falschen oder doch höchst problematischen »Fortschritt« in die Arme werfen. Was könnte, was müsste durch Vereinigung nach dieser Richtung alles geschehen! Folgen wir einmal den Schienensträngen der Thüringischen Eisenbahn, so finden sich von Eisenach bis Halle und weiter noch bis Magdeburg hinaus in allen irgend namhaften Städten Gesangsvereine, treffliche Institute, die aber in ihrer Vereinzeltung fast verkümmern und nur einem bestimmten, meist enger geschlossenen Kreise ihrer Stadt zu grössern Kunstgenüssen verhelfen. Thäten sich einmal Eisenach, Gotha, Erfurt, Weimar, Naumburg, Halle und Magdeburg zusammen und beschliessen einen Verein von Vereinen zu bilden, wir meinen Städte von solcher Grösse und solchem Reichtum. Dafür aber sind einige Residenzen darunter, deren Fürsten vielleicht mit der Zeit obnein gerungen sein werden, ihre kostspieligen Theater mit dem Balletballast über Bord zu werfen. Mit viel geringeren Kosten liesse sich dann wahrhaft Segensreiches herstellen, damit es endlich einmal tegte und der wahre »Fortschritt« sich dort entfaltete!

Dahinuso liegen die Hoffnungen und das Begehren der Aufgeklärten und künstlerisch Gesinnten für unsere mitteleuropäischen Lande, und wir sind überzeugt, dass die Zeit von selbst auf solche Gedanken in verstärkter Weise führen wird, wenn wir selbst jetzt nur wie eine vereinzelt Lerche erscheinen, die lange vor Anbruch des wirklichen Tags ihr Lied in den Lüften erschallen lässt.

Und nun noch ein Wort an unsere jüngern Componisten. Es ist eine schwere Kunst, die Kunst der Entscheidung auf augenblicklichen Vortheil und Erfolg. Wir müthben auch Niemand dergleichen zu. Wenn ihnen aber ausser an diesen auch etwas gelegen ist an der Anerkennung durch die Zukunft, an der Stellung ihres Namens in der Geschichte, an einer Dauer ihrer Werke über ihr Erdenleben hinaus, so mögen sie wohl die Konsequenzen bedenken, welche die immer grössere Verbreitung der durch ein Jahrhundert oder mehrere Decennien bewährten Meisterwerke schafft. Nur das Aechte, bei aller persönlichen Eigenthümlichkeit vollkommen Tüchtige, das, was als Musik wirklich das musikalische Bedürfniss der Menschen in allen Landen zu befriedigen vermag, hat

Aussicht, die ungeheure Concurrenz mit dem Herrlichen und jetzt so leicht Zugänglichen der grossen Meister zu bestehen. Wir mögen mit unserer Kritik zuweilen der augenblicklichen öffentlichen Meinung und dem momentanen Interesse der lebenden Künstler entgegenstehend erscheinen. Aber das Urtheil über uns möge ausgesetzt werden, bis, ein halbes Menschenalter nach dem Tod dieses oder jenes modernen Componisten, ein Gericht eröffnet wird, dessen Besitzende Legion, und wo Volkstimme wirklich Gottesstimme heissen wird.

Recensionen.

Neue Ausgaben älterer Werke. Compositionen für Violine.

Ferdinand David, Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung.)

- 6) Vivaldi. Sonate (A-dur).
- 7) Leclair. Sonate (G-dur).
- 8) ——— (le tombeau. C-moll).
- 9) Veracini. Sonate (E-moll).
- 10) Vivaldi. Ciaconna (G-moll).

Als ein weiterer Schüler Corelli's reißt sich den Vorhergehenden Antonio Vivaldi an, gestorben zu Venedig 1743. Zeigt die vorliegende Sonate auch in formeller Beziehung keinen Fortschritt, so ragt sie doch durch die ihr eigene scharf charakteristische Haltung weit über die bisher besprochenen Werke hervor. Eine aufs Aeusserste zusammengedrängte Kürze der Sätze, die sich fast nur wie Satz-Anläufe ausnehmen, rhythmische Schärfe, ein Zug neckischer, ja muthwilliger Laune, dazu aber auch der Zierlichkeit und Anmuth, das sind eigenartige Eigenschaften, welche dem kleinen Tonstück einen festselnen Reiz verleihen. Ein gehochener A-dur-Accord steigt in Sechszehntel-Tonwiederholungen keck hinauf; nach einem Halt auf der Dominant-Harmonie geht von dieser aus dieselbe Figur rückwärts zum Abschluss in die tonische Harmonie zurück. Auf diese herausfordernde Ankündigung folgt ein kurzes *Presto* A-dur $\frac{4}{4}$, welches in nur 14 Takten eine prickelnde Ungeduld, eine sich fast überströmende Beweglichkeit charakterisirt, welche wir bloß deshalb nicht leidenschaftlich nennen wollen, weil sich darin zugleich ein humoristischer Zug geltend macht. Bei mannichfachen Ausweichungen ergeht sich die Melodie in kurzen Phrasen, wie flüchtig hingeworfenen Ausrafungen, deren unsäglich Wesen durch das sehr glücklich gewählte Begleitungs-Motiv:



nach besonders gekennzeichnet wird.

Einen schlagenden Gegensatz bildet die folgende *Corrente* $\frac{3}{4}$ A-dur, ein anmuthiges Stückchen voll zierlicher leichtfüßiger Bewegung, welche den Boden kaum zu berühren scheint. Nachdem dasselbe kurz abgebrochen wird, setzt auf dem Sext-Accord $\frac{6}{8}$ ein kurzes überleitendes Recitativ an, das einen affectirt hochpathetischen, gefühlvollen, drängenden Ton einschlägt und mit einem Fis-moll-Accord schliesst; dann aber, wie um zu zeigen, dass dieser Ton ganz und gar nicht ernstlich gemeint gewesen sei, fällt eine *Gigue* $\frac{1}{4}$ A-dur ein, welche

wieder das alte Gesicht voll Laune, Schalkhaftigkeit und munterer Beweglichkeit zeigt, Züge, welche am Schluss bis zu einer formlichen Neckerei gesteigert werden. Der Satz ist auch in rein musikalischer Beziehung ein gelungener; wenn gleich der musikalische Fortgang auch hier noch meistens in harmonischen oder tonartlichen Sequenzen besteht, so macht sich dabei doch eine beachtenswerthe Bestimmtheit der charakteristischen Ausdrucksweise bemerkbar. Hinsichtlich der Bearbeitung sei als einer Kleinigkeit erwähnt, dass in der *Corrente* (S. 4 T. 13 ff. und ebenso S. 5 T. 3 ff.) nach unserm Geschmack eine Folge einfacher Sext-Accorde dem leichten, flüchtigen Sequenzengang der Principal-Stimme am besten entsprechen dürfte.

An diese Schüler Corelli's schlossen wir den im zweiten Gliede aus dieser Schule hervorgegangenen Franzosen Jean Maria Leclair an, 1697—1764. Ein Schüler des Lorenzo Somis, war er der erste französische Geiger, welcher die italienische Schule nach Frankreich verpflanzte und damit den ersten Anstoss zu der nachmals so glänzend hervortretenden Entwicklung der französischen Geigerschule gab. Ein größeres Interesse aber hat er hier für uns, insofern er in seinen Werken eine Continuität der musikalischen Empfindung wahrnehmen lässt, welche auch ohne eine besondere Originalität der Erfindung seinen Compositionen eine gewisse Wärme verleiht und ihn beachtenswerthe Fortschritte auf dem Wege einer musikalisch-organischen Entwicklung erzielen lässt. Das erschöpfende Auslösen charakteristisch gegensätzlicher Motive, diese Grundbedingung einer fließenden musikalischen Entwicklung, führt ihn zu einer Erweiterung der formellen Satzanlage, zu einer mannichfaltigeren Behandlung rhythmischer Motive, welche, im Verein mit einer durch Doppelgriffe und Arpeggien gesättigten instrumentalen Klangfülle, oft eine überraschende Gesamtwirkung hervorbringen. Wir haben hierbei ganz besonders die Sonate in G im Auge. Zwar das einleitende Grave ist noch ein steifer, eckiger Satz, der mit Doppelgriffen förmlich überladen ist, ein Missland, welcher durch die dick aufgetragene Begleitung noch verstärkt wird; allein schon das folgende *Allegro* G-dur $\frac{4}{4}$, welches mit einer zwischen Violine und Bass vertheilten fugierten Anlage beginnt, zeigt in seiner breiten Ausführung und in dem zur Geltung kommenden Streben, die etwas schematisch-trockene Fugarbeit durch ausdrucksvolle Zwischensätze in den lebendigen Strom homophoner melodischer Bewegung hinüberzuleiten, einen beachtenswerthen Fortschritt gegen ähnliche Sätze früherer Meister. Ein kleines Juwel aber ist das folgende *Largo* E-moll $\frac{4}{4}$, eine einfache liedmäßige Cantilene von einer Wärme und Innigkeit des Gefühlsausdrucks, das kein Romantiker des 19. Jahrhunderts sich ihrer zu schämen hätte. Ebenbürtig schliesst sich hieran eine *Ciaconna* G-dur $\frac{4}{4}$, eine Reihe mannigfacher, ganz frei in den Motiven behandelte Veränderungen über der mehr oder weniger streng festgehaltenen harmonischen Unterlage des Themas, welche von Zeit zu Zeit in dieses letztere wieder einmünden. Wir machen hier ganz besonders auf den wirkungsvollen Schluss (S. 14 vom Wiedereintritt des G-dur an) aufmerksam, wollen hierbei aber nicht verschweigen, dass ein nicht unwesentlicher Theil an der ganz prächtigen Gesamtwirkung der geschickten, zusehst fein berechneten Begleitung zugeschrieben werden muss.

Die andere Sonate, genannt *le tombeau*, eine Art Programmstück, bietet in formeller Beziehung weniger Interesse dar, ist aber in einzelnen Zügen, namentlich aber in der instrumentalen Klangwirkung von schärferer Charakteristik. Wir verweisen in dieser Beziehung auf den Eintritt des *Maggiore* in der *Gavotte* (C-moll) S. 6 viertes System, welches mit seinen kurz absetzenden Motiven, den capriciosen Prätern, Vorschlägen und Triebeln, alles in Doppelgriffen auf der A- und E-Saite, einen scharf ausgeprägten erheiterten Gegensatz gegen das

vorausgegangene trübe, schmerzlich bedrückte C-moll bildet. Diese letztere Stimmung geht, übereinstimmend mit dem Titel, den Grundton in den übrigen Sätzen an, nur der Schlusssatz, *Allegro* C-moll $\frac{3}{4}$, nimmt dagegen trotz der vorwiegenden Moll-Tonarten in seiner raschen, scharf rhythmisierten Bewegung einen ästhetisch befriedigenden Aufschwung. Bemerkenswert ist hierbei der dem Instrumental-Tutti der Concerte nachgebildete, auf den musikalischen Motiven des Satzes gebaute einleitende Satz, nach dessen förmlichem Abschluss mit dem tonischen Accord erst die Violine eintritt.

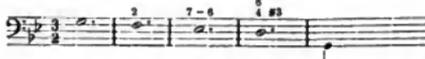
Ausserhalb des bisher besprochenen Kreises stehen die zwei folgenden Meister, Veracini und Vivaldi, welche beide eine scharf ausgeprägte originelle Physiognomie zeigen und fortschreitende Uebergangs- und Vermittlungsstadien zu Tartini und dessen Schule repräsentieren.

Francesco Maria Veracini, geboren gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, um 1730 als churfürstlicher Kammer-Componist in Dresden, später in London, wo er auch gestorben sein soll, zeigt ein genial gartetes Wesen voll excentrischer Züge, das dem Gewöhnlichen aus dem Wege zu gehen trachtet und durch unerwartete effectvolle Einzelheiten ein plötzliches Erstaunen zu erwecken liebt, dabei aber ein Wesen voll tiefen, innerlich aufgeregten, ja unheimlich glühenden Gefühls, welches, in seinen Werken oft überströmend, manches Sonderbare, Gesuchte zur Schau stellt, aber immerhin stets fesselnd und lebend wirkt. Charakteristisch ist bei ihm die häufige contrastirende Verwendung der dynamischen Vortrags-schattirungen; er liebt es, ganze Phrasen oder auch nur einzelne motivische Gänge nach einem *f* im *p* zu wiederholen, ein plötzliches Auffahren, dann wieder ein Sich-Verkriechen der Empfindung, das freilich bei öfterer Wiederholung auf eine gewisse Manier küsserlicher Effecthascherei hinausläuft. Andererseits aber zeigt er auch wieder eine durch und durch musikalisch organisierte Natur und der berechnende Virtuose geht dann einträchtig und bescheiden mit dem gefühlvollen Musiker in Hand. Seine Melodie ist stets ausdrucksvoll, sein Periodenbau kurz und scharf rhythmisiert und ohne eigentliche thematische Entwicklung nehmen doch seine Sätze sowohl in der Ausdehnung wie in der Behandlung und Verknüpfung der einzelnen Motive eine hervorsteckende formelle Breite an. Seine Technik ist schon bedeutend und besonders seine Bogenführung erfordert eine grosse Gewandtheit, Sicherheit und Schwung.

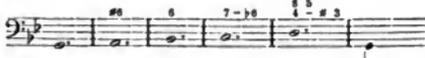
Gleich das erste *Largo*, E-moll $\frac{3}{4}$, ist für einen einleitenden Satz ungewöhnlich breit angelegt, athmet eine Wärme, ja fast Ueberschwänglichkeit des Gefühls und ist auch in formeller Beziehung insofern besonders hervorzuheben, als es mit einem (in der Mitte des Satzes nach einem Hauptschluss in der Parallel-Tonart in gedrängterer Fassung wiederkehrenden) Ritornell beginnt, welches an die Concertform mit ihren die Solopartie einleitenden und ablösenden Tutti erinnert. Der folgende Satz, *Allegro con fuoco*, E-moll $\frac{3}{4}$, zeigt uns den ächten leidenschaftlich und unruhig herumfahrenden, geistreichen Meister. Rasche Sechszehntel-Anläufe, kurze gefühlvolle Interjectionen, kecke Sprünge, die durch Accente auf den schwachen Takthelien noch besonders hervorgehoben werden, jene Spielerei mit dynamischen Effecten, alles das bildet ein durch den lebendig strömenden Gefühlsuntergrund zusammengehaltenes charakteristisch ausgeprägtes Ganzes. Im auffallenden Gegensatz hierzu zeigen die folgenden, aus einer andern Sonate herübergenommenen Sätze, Menuett und Gavotte, wie sehr Veracini trotz aller Originalität der ausdrucksvollen Motive innerhalb der Schranken dieser traditionellen gefastigten Tanzformen künstlerisch Maass zu halten versteht. Der letzte Satz dagegen, Gigue, *Presto* E-moll $\frac{3}{4}$, schliesst sich wieder an den zweiten an; lebendig feurig, mit manchen Zügen von Eigen-

willen angesetzt, könnte er ganz wohl für eine moderne Tarantelle oder dergl. gelten, und wollen wir deshalb kein Gewicht auf den *ad libitum* angefügten anachronistischen Schluss mit dem aufsteigenden, bis zum *ff* anwachsenden Gange und dem sich anschließenden ersterbenden *piu-to* *pp* legen.

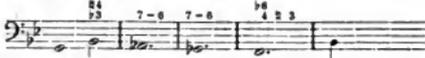
Tommaso Vivaldi blühte gleichfalls in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Die vorliegende Ciaconna gehört in die Kategorie der Variationen-Werke, unterscheidet sich aber von ähnlichen Werken der andern Meister dadurch, dass nicht eigentlich instrumental-technische Motive den Variationen zu Grunde liegen, sondern mehr rein musikalische, theils hoh verzierende Umschreibungen, theils auch ganz frei schaltende Umbildungen des Themas. Was dadurch an instrumentaler Charakteristik im Einzelnen verloren geht, wird durch die Mannigfaltigkeit der musikalischen Bewegung reichlich ersetzt. Ganz besonders tritt eine Neigung zu plötzlichen jäh hereinbrechenden Modulationen hervor, welche an Kühheit in der Verknüpfung weit entlegener Tonarten mit den modernsten Combinationen dreier weitläufiger kann. Trotzdem findet keine regelmässige modulatorische Bewegung statt, vielmehr nur ein etwas willkürliches zielloses Umberschweifen in verschiedenen Tonarten, welches stets in die ursprüngliche Haupttonart wieder zurückgeleitet wird. Wir wollen diese modulatorischen Kreuz- und Quersprünge, als die interessante Seite des Stücks, hier flüchtig skizziren. Zuvor gemerkt sei hier, dass das Thema (G-moll $\frac{3}{4}$) ein zweimal 4taktiger Bau auf folgender harmonischen Grundlage ist:



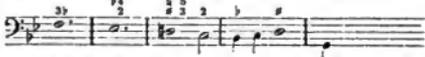
Dafür erscheint in der Mitte des Satzes eine in umgekehrter Ordnung aufsteigende Accordfolge, wobei zugleich ein 5taktiger Periodenbau eintritt:



Die erste Modulation geht (in der 6. Variation) gleich ziemlich scharf zu Werke



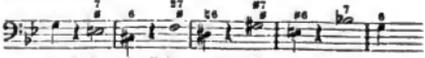
und nicht minder energisch rückwärts über F-moll (12. Var.)



Dieselbe harmonische Folge wird auch bei der nächsten Modulation nach A-moll (16. Variation) eingehalten, die Rückkehr nach G-moll (23. Variation) aber holt schon weiter aus:



Die 28. Variation bringt eine stark ausweichende Modulation nach Es-dur, wobei eine regelrechte enharmonische Verwechslung mit unterläuft:



Auch hier geht es bei der Rückkehr von Es-moll aus nicht ohne Ueberraschung ab (33. Variation):



aber die stärkste seiner Künste, einen wahrhaft meuchlerischen Ueberfall, spirt Vitali bis gegen den Schluss auf (44. Variation):



[Fortsetzung folgt.]

Briefe aus Köln.

III.

○ Am 12. Oct. fand das erste Abonnement-Concert im grossen Gürzenichsaal statt. Zur Aufführung kamen: Ouvertüre zu den Abencerragen von Cherubini; Violinconcert von Viotti (Nr. 12 in A-moll) — Frä. Franziska Friesse aus Eilbong; zwei Chöre mit Orchester (Wallfahrtslied und Hochzeitlied) von F. Hiller (neu, Manuscript); Andante und Rondo von Viouxtemp — Frä. F. Friesse; Frühlingsbotschaft, Concertstück für Chor und Orchester von Gade; Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn; Symphonie Nr. V in C-moll von Beethoven. — Orchesterätze, Chöre und Soli wechselten in algewohnter Weise ab, und auch die Aufführung war, wie wir sie von früher her gewohnt waren: Einzelnes künstlerisch vollendet, Anderes auf dem Wege dahin stehen geblieben. Zur ersten Kategorie des Vollendeten gehört der Vortrag von Cherubini's Abencerragen-Ouvertüre. Auch die folgenden Chöre fielen im Ganzen wohlgefallen aus. Den Glanzpunkt des Abends jedoch bildete Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre, die in ihrer tadellosen Aufführung erfrischend und belehend auf uns einwirkte. Die vielleicht unabsichtliche Zusammenstellung der letzterwähnten Werke (der Chöre und dieser Ouvertüre), die alle derselben oder doch einer sehr verwandten Richtung angehören, forderte zu interessanten Vergleichen auf, und wir lernten unsern Mendelssohn von Neuem lieben, der, so zart und weich, doch mit edlem Masshalten nie in's Uberschwängliche verfiel und auch wieder so feurig und gross sein konnte und doch ohne Prätension. War im Programm, in der Aufeinanderfolge der Orchesterstücke eine fortwährende wohlangebrachte Steigerung bemerkbar, so lässt sich diese Bemerkung leider nicht ganz auf die Ausführung anwenden; das Orchester stand in der C-moll-Symphonie unverkennbar gegen die vorangegangenen Nummern zurück. Doch bin ich weit entfernt, auf das Orchester allein die ganze Schuld zu werfen, wenn dieses Werk nicht zur rechten Geltung gelangte, vielmehr bin ich versucht, in der allzugrossen räumlichen Ausdehnung unsers Concertsaals ein schwer zu überwindendes Hinderniss zu erblicken, welchem nur ein entsprechend numerisch verstärktes Orchester hinlänglich gewachsen sein würde. — Während die meisten Nummern einen nur mässigen Beifall fanden, und selbst Gade's schwungvoller Chor keinen allzu tiefen Eindruck zu hinterlassen schien, hatte sich hingegen Fräul. Friesse, die jugendliche Virtuosa, eines grossen Erfolgs zu erfreuen, was ich übrigens zum grossen Theil wohl mit auf Rechnung des Ungewöhnlichen der Erscheinung zu setzen geneigt bin. Fräul. Friesse wird sich indess hoffentlich durch den Beifall nicht irre machen und sich nicht dem Publicum gegenüber zu Concessionen verleiten lassen, die uns für den guten Geschmack bedenklich erscheinen müssen.

Als ich es in meinem ersten Bericht an Sie gewagt hatte,

die bestehenden Einrichtungen unserer Gürzenichconcerte, vor Allem aber die unerquicklichen Zustände des Concertorchers einer tadelnden Kritik zu unterziehen, antwortete dieser unerhörten Kühnheit kühlstes Ignoriren der Einen, ein Schrei tiefster Entrüstung der Andern, welches Beides ich indess ruhig über mich ergehen liess und abwartete, dass die Thatsachen mich rechtfertigten. Auch hat mich meine Zuversicht nicht geküschert: denn was ich damals vorbrachte, Tadelndes wie Lobendes, trifft auch heute wieder auf das Genaueste zu. Wohl versuche man anfänglich in der hiesigen Kritik diese Mängel mit schonender Hand zu vertuschen, aber bald fühlt man das Fruchlose dieses Beginns, und so sehen wir jetzt mit stiller Genngthung sich allmählig in unserer Presse eine selbständige Meinung bilden, mit gerechtem Ernst den Thatsachen Rechnung tragend, weithin von jener blinden Selbstgefälligkeit, welche eine hinter uns liegende Periode charakterisirte und unter deren Nachwehen wir noch immer zu leiden haben. — Der einfache Hinweis auf eine Aufführung wie die des «Elias von Mendelssohn im zweiten Gürzenichconcert genügte ja schon, alle Einwürfe gegnerischerseits zu Boden zu schlagen. Ueber diesem Concert schien ein ganz besonders ungünstiger Stern zu walten; nur einzelne Nummern gelangten zu durchschlagender Wirkung, und auch diese verdankte es meist wohl mehr ihrem musikalischen Gehalt als der Art der Aufführung. Auf diesem dunkeln Hintergrund hob sich leuchtend allein die Gestalt des Elias ab, welche Partie von Herrn C. Hill mit der ihm eignen Hingebung und Wärme durchgeführt wurde. Zu stillen Lobeserhebungen, die Herr Hill schon über sich hat ergehen lassen müssen, noch neue zuzufügen, dünkt mich überflüssig, und man würde mir gar nicht einmal Dank wissen. Lessing sagt einmal: »Der wahre Virtuos (was hier überhaupt mit Künstler zu übersetzen ist) glaubt es nicht einmal, dass wir seine Vollkommenheiten einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, dass wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben.« Nun denn, eine solche Schwäche scheint mir bei Hrn. Hill diese zu sein, dass er, der in wahrhaft grossen Momenten so gross und schön dasteht, auch die weniger bedeutenden, die mit künstlerischer Oekonomie hinter den andern zurückstehen sollen, gewaltsam zu einer Grösse und Bedeutsamkeit hinaufzutreiben bemüht ist, welche sie nicht haben. Und gerade durch diese fühlbare Absichtlichkeit und die notwendig entstehende Monotonie ermüdet er das Interesse. — Mochte die Darstellung sein wie sie wollte, Immerhin sind wir der Concertdirection zu Dank verpflichtet für eine so seltene und werthvolle Gabe, wie die dieses Oratoriums.

Das dritte Concert am 19. Nov., dem Todestage F. Schuberth's, war uns als ein, dem Andenken dieses Meisters zugedachte Huldigung angekündigt worden; und in der That schien der Umstand, dass den grössern Theil des endlosen Programms Schubert'sche Compositionen ausmachten, auf eine solche Abacht hinzudeuten. — Glück's Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis eröffnete den Abend, gefolgt von einer Arie mit Chor der Priesterinnen aus Iphigenia in Tauris. Das Solo sang Frä. Bednusa, eine Dame, mit nicht allzukräftiger Stimme begabt, deren Wohlklang überdies durch fortwährendes, nirgends verkehrter als bei Glück angebrachtes Tremuliren beeinträchtigt wird; einige später vorgetragene Lieder von Schubert gelangen in dieser Hinsicht besser, wenn ihnen auch noch sehr Naturalität und Wärme mangelte. Den Sieg an diesem Abend trug unstrittig Frä. Mehlwig mit dem Chopin'schen Clavierconcert in F-moll davon, so dass sie sich nach enthusiastischem Beifall veranlasst fand, eine Etüde von Liszt über ein Thema von Paganini zuzugeben, wofür sie leider von einem grossen Theil des Publicums mit erneuertem Beifall belohnt wurde. Um aber nun des eigentlichen Zwecks dieses Concerts zu gedenken, so waren

es zwei Stücke, die uns einer Todtenfeier Schubert's vor alien würdig erschienen: das *Kyrie* aus dessen hinterlassener grossen Messe und seine *Cdur-Symphonie*, bei deren Anhören der rechte Kunstfreund, der nicht nur mit dem Verstand, sondern auch mit dem Herzen gleichsam hört, eigentlich gar nicht mehr an's Kritisiren denken mag. Die nie sehr günstige Stelle am Schluss des Concerts war der Rossmundens-Quartette zugewiesen, doch meine ich fast, als sei dieser Platz nicht gar so unpassend gewählt gewesen.

Auch über die Solen für Kammermusik bin ich im Stande Ihnen jetzt zu berichten, und zwar habe ich gleich zum Beginne einer hier, wo es am wenigsten zu erwarten stand, beliebten Neuerung (freilich nicht der von uns gewünschten) Erwähnung zu thun, welche darin besteht, dass von nun an das Clavierpiel gänzlich aus diesen Abenden verbannt ist. Demzufolge haben letztere auch jetzt ihren Namen in *Quartettsoirées* umgewandelt. — Welche Gründe bei dieser Massregel mitgeteilt werden, weiss ich nicht, doch wäre es sehr zu beklagen, sollte ein so wichtiger Zweig der Kammermusik, in welchem unsere grössten Meister Unerbliches geschaffen, hier nun gänzlich unvertreten bleiben. — Das Quartett besteht, wie früher, aus den Herren Concertmeistern v. Königlöw und Japha, Hrn. Derckum u. an Stelle des verstorbenen Concertmeister Schmitz (Cello), Hrn. Renz u. v. Burg. Trois des, nicht geringe Ansprüche an die Aufmerksamkeit und Ausdauer der Zuhörer stellenden Programme — J. Haydn, Quartett in C-dur; Beethoven, Quartett Nr. 7 F-dur Op. 59; Mozart, Clarinetquintett A-dur Op. 198 — hatte sich ein zahlreiches, empfindliches Publicum eingefunden, welches den Vorträgen mit dankbarster Achtung folgte. Er sei hier noch eines Künstlers, Hrn. Karkowsky, rühmend gedacht, der die Clarinetpartie in Mozart's Quintett übernommen hatte und sein Instrument mit vollendeter Meisterschaft zu behandeln weiss.

Berichte.

Berlin. Fr. E. Die königl. Bühne hatte bereits Anfang October ihre sämtlichen Hauptkräfte, zu denen sich in diesem Jahr noch Frau Blume-Santer gesellt, wieder vereinigt, und war somit im Stande, sofort ihr bedeutendes Repertoire im Gebiete der modernen wie der classischen Oper vorzuführen. Wie früher, so haben auch jetzt die ersten sich als Hauptstücke bewiesen, z. B. die Hagnooten, Afrikanerin, der Troubadour, Lohengrin, Margarethe (die bereits ihre 100. Vorstellung erlebte) etc., welche ihr bestimtes Publicum regelmässig in ausverkauftem Hause versammeln. Dieser Erfolg dürfte aber nicht lediglich der usmachsrichtung des Publicums im Allgemeinen zuschreiben, sondern hauptsächlich auf Rechnung der vorzüglichen Besetzung, die bisher gerade nur diesen Opern zu Theil wurde, zu setzen sein. Denn ebenso, wie im vorigen Jahr die Zauberflöte bei Gelegenheit ihrer 300. Aufführung durch die Mitwirkung der besten Kräfte und neue Inszenirung eine grosse Anziehungskraft zeigte, haben wir nun Gleiches von Don Juan und der Iphigenie in Aulis zu berichten. Ueberhaupt können wir, gegenüber des früher so vielfach und mit Recht laut gewordenen Klagen, mit Freuden constatiren, dass der classischen Richtung jetzt gebührende Rechnung getragen wird. So hatten wir vorzügliche Darstellungen von Méhal's Joseph, Weber's Euryanthe (Frau Harriars und Frau Blume) und Freischütz (Hr. Niemann); da beiden genannten Damen alternirten mehrere Male in der Rolle des Fidelio; Mozart, dessen Figaro schon seit Jahren zu den Hauptleistungen unserer Bühne gerechnet wird, hörten wir in einer und derselben Woche viermal, und zwar den Don Juan in neuer Besetzung in ausverkauftem Hause. Die erste Aufführung mit Herrn Betz als Don Juan, Frau Blume als Donna Anna und vor Allem mit Frau Lucca als Zerline war selbstverständlich für das betreffende Publicum ein Ereigniss; die Letztere wurde mit Beifall überschüttet und musste das Duett und die zweite Arie wiederholen; Vortreffliches im Gesang, namentlich in den beiden Arien, hat Frau Blume, welche diese Partie zu ihren besten zählen darf; Herr Betz, dessen ausgezeichnetes Organ zur vollen Geltung gelangte, verspricht, wenn sein Spiel sich erst freier und selbstverständlicher wird entwickelt haben, einer der besten Repräsentanten dieser Rolle zu werden.

Nach zehnjähriger Ruhe wurde Gluck's Iphigenie in Aulis neu

einstudirt und bis jetzt dreimal bei übervollem Hause gegeben; die Darstellung mit Herren Niemann, Betz, Salomon als Achill, Agamemnon und Calchas, Frau Harriars und Jachmann als Iphigenie und Clytemnestra ist mit unübertriffl. ausreife die Stimmtheit der Frau Jachmann in der Höhe nicht überall mehr aus, wie auch Frau Niemann die Partie im Allgemeinen etwas zu hoch liegt. Beide aber entschädigen dafür durch meisterhaftes, charakteristisches, die edelsten Momente bietendes Spiel, so dass man gern die einzelnen musikalischen Mängel übersieht. Vortreffliches leisten in Chor und Gesang Frau Harriars und Herr Betz, und die Capelle und Soubretten der sorgfältigsten Ausführung ihrer Aute als Balletisten, so wurde die gesammte Vorstellung eine vollkommen abgerundete. Leider werden die fernern Wiederholungen durch den jetzt beginnenden Urlaub des Hrn. Niemann unterbrochen. Auch die Iphigenie in Tauris ist, mit Frau Blume in der Titelrolle, neu einstudirt und bis jetzt einmal gegeben worden; die hiesige Kritik hat sich jedoch über die Ausführung sehr ungunstig ausgesprochen; da wir derselben nicht beizubringen konnten, müssen wir mit unserm Urtheil bis zur nächsten Wiederholung warten. — Zum 36. Dec. ist zur Feier der hundertjährigen ersten Aufführung die Alceste von Gluck versprochen; sie scheint jedoch schon zurückgelegt zu sein. Es liebten Ferner Langart's Fabier, Gounod's Romeo und Julie und Mignon von Thomas in Aussicht. — Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, welches für gewöhnlich nur Offenbach cultivirt, brachte die in letzter Zeit vielfach genannte Oper von Mozart: »Die Gans von Kairo« zur Aufführung. Bekanntlich hat Mozart diese, wie noch eine andere Oper: »Le sposo deluso« unvollendet hinterlassen. Victor Wilder in Paris, dem heute aus den von André 1855 edirten Clavierausgaben bekannt geworden, hat nun zur ersten einen neuen Text anfertigt, den einzelnen Nummern das Terzett aus der »Fanciulla rapita« und eine Sopranarie hinzugefügt, die von Mozart nur skizziert Instrumentation von Charles Constant, Director des Theaters »Fondone parisiens« ausführen lassen und so das Ganze hübenogerecht gemacht. So schwere Bedenken dieses hutsackartige Verfahren auf den ersten Anblick erregen mag, so ist doch das Resultat ein durchaus günstiges. Die Mozart'sche Musik ist reizend und voll der lieblichsten Melodien, und da die sämtlichen Nummern einer und derselben Periode — zwischen der Entföhrung und dem Figaro — angehören, und ausserdem Herr Constant es sorgfältig vermieden hat, durch seine Zusätze in der Instrumentation dem Werk einen fremdartigen Charakter zu geben, so ist es dem Unsingewöhnlichen unmöglich, zu erkennen, das Ganze sei nicht aus einem Guss geflossen. Vorzugsweise fesseln das oben genannte Terzett, das Finales des ersten und das Quartett und Finales des zweiten Acts. Theater, welche für kleinere Opern geeignet sind, werden sich durch Vorführung dieses Werks das wirklich musikalische Publicum überall zu Dank verpflichtet.

Leipzig. Da das achte Abonnement-Concert auf den 3. Decbr. Bell, welcher der Todestag Mozart's ist, so hatte man den ersten Theil desselben ausschliesslich aus Compositionen dieses Meisters gebildet: G-moll-Symphonie, Recitativ und Arie der Donna Anna »Weich' ein Schickal! Entsetzlich!« (Frau v. Garay-Lichtmay, kgl. Hofopernsängerin aus Wiesbaden), Concerto für 3 Violinen, Oboe, Bratschen und Violoncell (Soll) und Orchester, und Ouverture zur Zauberflöte. Der zweite Theil brachte dann als Novität Stücke aus C. Reinecke's Oper »König Manfred«, und zwar einen Entwurf und eine Arie (von der genannten Sängerin gesungen); ausserdem noch zwei Violoncellpicien (Hr. Franz Bennau aus München) und zum Schluss Baethov'n's Coriolan-Ouverture — für Liebhaber langer Concerte also jedenfalls genug, und für die meisten Concertbesucher zu viel für einmal! — Aus dem ersten Theil haben wir vorerst das Concerte näher zu gedenken, welches Stück (Köchel's Catalog Nr. 198) hier zum ersten Mal gespielt worden und noch nicht gedruckt ist. Die Hestrolle darin besteht eigentlich aus zwei Stimmen, und einer Oboe Solo zugewiesen, die andern genannten Instrumente treten weniger hervor. Wir brauchen kaum zu bemerken, dass man in der ganzen Fassung und Haltung Mozart erkennt, auch ist das Stück mit sichtlichster Liebe gearbeitet, nicht blos wie manche andere derartige Compositionen als Gelegenheitsstück eilig hingeworfen; die Instrumente sind in ihrer Klangfarbe reizend benutzt und durch Spielkunst reizend und durch Einwirkung mancherlei Künstler, nicht ohne kleine Coterie, zu zeigen. Somit hat man alle Ursache für die vermittelte Bekanntheit dankbar zu sein. — Reinecke's Opernsätze nach einmaligem Hören im Concert eingehend zu beurtheilen, möchte uns so lieber zu errissen sein, als, wie bereits mitgeteilt, die ganze Oper ohnehin bald auf unserer Bühne gegeben werden wird. Wir referiren hier, dass der an schooner Klangwirkung reizende und durch die Einwirkung mancherlei Künstler zeichnende Entwurf mit allseitigem lang andauerndem Beifall aufgenommen worden ist, während die Arie (der Gismonde in A. Act) keines so entschiedenen günstigen Eindruck hervorzubringen schien,

obwohl es auch ihr nicht an Appius fehlte. Ohne künftigen Urtheil vorzugreifen, wollen wir nur bemerken, dass der Text dieses Stücks uns für Recitativ und Arie nicht ganz sicher abgegrenzt erschien, der erste Theil der Arie (die Erziehung im Teutobach als solche gar nicht bezeichnet ist), der nur Freilich enthält, wollte uns mehr für recitativische Behandlung passend vorkommen. Ob das Stück, das überwiegend dramatisch gehalten ist, sich gerade für den Concertvortrag besonders eignet, möchten wir dahin gestellt sein lassen. — In der Sängerei des Abends machte man die Bekanntschaft einer überwiegend auf dramatische Zuspitzung gebildeten, mit kräftigem Material ausgestatteten Künstlerin, welche mit ihren heiden Vorträgen einen bessern Eindruck gemacht haben würde, wenn sie bedacht hätte, dass im Concert der dramatische Vortrag etwas zu Gunsten des musikalischen gemässigt werden muss. Was mit Action und Mimik vereinigt gute Wirkung thut, erscheint ohne diese leicht outrirt, auch macht die Sängerei einen zu reichlichen Gebrauch vom Tremolando. — In Herrn Benoit lernten wir einen tüchtigen Violoncell-Virtuosen kennen, der in seinen Vorträgen (einem Concerto-Allergo in H-moll von B. Romberg und einem Larghetto von Mozart) schönen Ton, tüchtige Technik und hübschen Vortrag darlegte; eigene nicht ganz rein gefungene Töne sollen uns in dieser Ansicht so wenig beirren, wie die Wahl des etwas langweiligen Romberg'schen Stücks.

**Fouilleton.
Kürze Nachrichten.**

Das zweite Gesellschaftsconcert in Wien war zu einem Haufe der Erinnerung an Fr. Schubert (gest. 19. Nov. 1827) gewidmet, indem zum ersten Mal die vollständige Musik zu „Rosamunde“ aufgeführt wurde, besonders gefiel ein Balletstück, welches wiederholt werden musste. Der andere Theil des Concerts war durch die Ausführung dreier Sätze aus Brahms' „Deutschem Requiem“ ausgefüllt. Die zwei ersten Sätze machten auch übereinstimmenden Beirichten Wiener Blätter einen bedeutenden und tiefen Eindruck auf die zahlreiche Versammlung, während der dritte Satz, eine Fuge mit beständigem Orgelpunkt, weniger Anklang fand.

Der junge Violinist, Schüler Joachim's, der jetzt an Deecke's Stelle in Münster eingerückt ist und dessen wir neulich in Nr. 46 gedachten, heisst Richard Barth; er wird uns von guter Hand als ein ausserordentlich begabter Künstler bezeichnet; er ist jetzt 17 Jahre alt. — Das Cäcilienfest daseitig brachte am ersten Tag den „Elias“, unter Mitwirkung der Herren Bietzacher und Denner, dann einiger begabten Münsteranerinnen. Am zweiten Tag spielte Herr Deecke das Violoncello von Beethoven, und fand S. Bach's Schlusschor der Cantate „Ich hatte viel Bekümmernisse“ in einer Orchestrung von J. O. Grimm eine höchst günstige Aufnahme.

Das erste Abonnement-Concert der allgemeinen Musikgesellschaft in Braunschweig am 3. Dec. statt und brachte: Ouverture zum „Wasserträger“, Arie aus „Figaro's Hochzeit“ (gesungen von Fräulein Marie Schmidt), Concert in D-moll für Clavier und Streichinstrumente von Bach (Clavier Herr Th. Kirchner), Lieder von Schumann und Kirchner, *Variations sérieuses* von Mendelssohn (Herr Kirchner), Ouverture zu „Geneve“ von Schumann, A dur-Symphonie von Beethoven.

Die Berliner Singacademie brachte zum Todtenfest unter Leitung des Hrn. Grell S. Bach's Cantate „Gottes Zeit“ und Cherubini's Requiem.

In Coburg ist eine komische Oper von dem dortigen Bassisten Herr Erlinger gegeben worden. Dieselbe, „Der todte Gast“ (nach Zschöcke), soll, wie uns berichtet wird, in sien Nummern schönen Fluss, viel Charakteristik und hübsche Melodien aufweisen. — Am Busstag sollte Haydn's „Schöpfung“ wiederholt aufgeführt werden, diesmal im Theater zum Vortheil des Franz'schen Conservatoriums.

Die Singacademie in Breslau brachte zum Todtenfest: Motette „Der Gerechte von Joh. Christ. Bach, Cantate „Wer wetais wie nahe mir mein Ende“ von S. Bach, Requiem von Cherubini.

Das erste Concert des Rühr'schen Gesangvereins in Frankfurt a. M. brachte Schumann's „Paradies und Paris.

Am Conservatorium in Cöln ist nun auch Herr Salvatoro Marchesi, der Gatte der Gesangslehrerin, als Lehrer des Soli-gesangs angestellt worden.

Die Brüder Müller in Rostock haben sich getrennt. Carl Müller ist als städtischer Musikdirector daseitig verblieben, die anderen Brüder haben sich mit dem Violonist L. Auer vereinigt, am Quartett-Reisen zu machen.

In Wien starb am 30. oder 31. Nov. der Clavierlehrer August Miltig, dessen Wirksamkeit sich in hohe und höchste Kreise hinauf erstreckte. Seine Richtung ging mehr auf das Brillante und Virtuotische, als auf das eigentlich Kunstlerische.

Leipzig. Die Wiener Pianistin Frau. Const. Skwira gab am 4. Decbr. im Saale des Conservatoriums eine „Musikalische Abendunterhaltung“, in welcher sie Schumann's Clavier-Quintett, Stücke aus den englischen Suiten von S. Bach, Beethoven's Sonate Op. 23, Variationen von Handel und Stücke von Rubinin, Liszt und Wieniawski vortrug. Unterstützt wurde Fr. Skwira durch unsere heimische Sängerei Fr. Clara Schmidt, welche Lieder von Schubert, Schumann, Rubinstein und Franz zum Besten gab.

Am 7. Dec. gab Frau Schumann und Herr Stockhausen im Gewandhaus eine Soirée bei versenktem Hause, und am 8. Decbr. führte die Singacademie in der Thomaskirche für Johann-Georgstadt Handel's „Samsen“ auf. Ueber beide Productionen können wir den Bericht wegen Mangel an Raum erst in der folgenden Nummer bringen.

Zeitungsscha.

Die im Verlag des Bibliographischen Instituts in Hildburghausen erscheinenden „Ergänzungsbilätter“ brachten in ihrem 3. Heft (Band 3) unter „Kunste“ einen Artikel über J. Brahms von Dr. Deiters, auf welchen wir unsere Leser aufmerksam machen.

Briefkasten der Redaction.

B. in R. H.'s O. ist schon im Jahrgang 1863 eingehend und mit grossem Interesse besprochen. Der Referent über H. kann den Text von H. sehr wohl; im Uebrigen mögen Sie wohl recht haben. Näheres brieflich. — J. O. M. Besten Dank. Mit C. wird's wohl nichts werden, es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Brieflich nächstens mehr.

ANZEIGER.

[244] **Musikalische Werke** im Verlage von Ferd. Schneider in Berlin, Mathienkirchstrasse 39, zu finden in allen Buchhandlungen.
Johann Sebastian Bach von C. H. Bitter. 3 Bände mit dem Portrait Bach's und 6 Facsimiles. Preis 1 Thlr. 30 Sgr.
Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven's von Alexander W. Thayer. Preis 4 Thlr. 40 Sgr.
Allgemeine Musiklehre für Lehranstalten und zum Selbstunterricht von A. Reissmann. Preis 4 Thlr. 30 Sgr.
Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysis von Duellen, Terzetten und Angaben von Muster-Canons und Fagen von S. W. Dehn. Preis 1 Thlr. 30 Sgr.
Sammlung zwelmstimmiger Lieder und Gesänge mit Clavier-Begleitung. Zum Gebrauch für höhere Töchterschulen bearbeitet von A. Haupt. 2te Auflage. Preis 48 Sgr.
Ludwig van Beethoven's Leben von W. Thayer. 4 Bände. Preis 4 Thlr. 30 Sgr.
MOZART'S Don Juan und **GLUCK'S Iphigenia**. Ein Versuch neuer Uebersetzungen. Von C. H. Bitter. Preis 1 Thlr.

[245] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

F. Chopin, Polonaisen
für das Pianoforte. Neue Ausgabe.
 Nr. 1. Es dur. — Nr. 2. C# moll. — Nr. 3. Es moll. — Nr. 4. Adur. — Nr. 5. C moll. — Nr. 6. As dur. — Nr. 7. As dur.
 in rothcartonirtem Bände. Pr. 1½ Thlr.

Salonstücke von F. von Kornatzki
für das Pianoforte.
Benediction. Nottorno. Op. 18. Pr. 15 Ngr.
Des Jägers Horn. Originalmelodie. Op. 25. Pr. 17½ Ngr.
Die Lerche. Imprompia. Op. 39. Pr. 17½ Ngr.
 Anmuthige melodiose Stücke, vor vielen andern zu empfehlen.

Zu Festgeschenken

[140] besonders geeignet.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Haydn, Jos., Symphonien. Für Pianoforte zu 4 Händen von Fr. Wübner. Nr. 1 F moll. Nr. 2 B dur. Nr. 3 H dur. Nr. 4 C moll. Nr. 5 Es dur. Nr. 6 A dur. **Complet in 1 Band.** Preis netto 4 Thlr.

(Diese Symphonien waren bis jetzt noch nicht im Druck erschienen.)

Hüller, Ferd., u. op. 106. Operette ohne Text für Pianoforte zu 4 Händen. Preis 4 Thlr.

— Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte. Preis 3 Thlr. 45 Ngr.

Töpfer-Album. Album für Orgelspieler. Mit Beiträgen von M. Brosig, A. W. Gottschalg, Dr. M. Hauptmann, Dr. Franz Liszt und vielen andern bekannten Componisten. Preis 6 Thlr.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

[171] Musikalien-Nova

aus dem Verlag von

Praeger & Meier in Bremen.

Abt, Franz, Op. 387. Wenn die Lerchen wieder kommen. Lied für Sopran oder Tenor (All oder Bariton) . . . 42 1/2

— Op. 388. **Drei Lieder** für Sopran oder Tenor (All oder Bariton). 42 1/2

Nr. 1. Liebesrührung 42 1/2

— 2. Wohin? 42 1/2

— 3. Noch bist Du mein 40

Behr, Franz, Op. 300. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor, complet 47

— Dieselben einzeln

Nr. 1. Mein Lieb ist wie die Rose roth 5

— 2. O du, vor dem die Stürme schweigen 7 1/2

— 3. Waldvogeln wie singst Du heul' 5

— 4. Frühling ist' in allen Räumen 10

— 5. Der Himmel hat eine Thräne geweint 5

— 6. So fern und so weit 5

Blumenthal, J., Kleine Potpourris für Violine und Piano.

Nr. 7. Romeo und Julie, von Gounod 15

— **Tanz-Album** für Violine und Piano 10

Hennos, A., Op. 28. Klänge der Liebe. } Salonstücke 17 1/2

— Op. 100. **Ein Tag voll Sonnenschein** } für 17 1/2

— Op. 108. **Im Mühltale** } das Piano. 17 1/2

Oosten, Th., Op. 261. Improvisation über das Volkslied

„Wir sind die Könige der Welt.“ 15

Schubert, Franz, Vierhändige Compositionen, für das

Pianoforte zu 2 Händen arrang. von J. F. C. Dietrich.

Op. 10. **Variationen** über ein franzos. Thema 25

Op. 27. **Drei heroische Märsche** 25 1/2

Op. 34. **Drei Militair-Märsche** 15

Zweihändige Compositionen, für das Pianoforte zu 4

Händen arrang. von Dietrich.

Op. 9. **Sechs und Dreissig** Walzer. Heft 4. 2. 17 1/2

Schubert, F. L., Op. 67. Potpourris für Piano, in Fantasie-Form.

Nr. 8. Die schöne Helena, von Offenbach 15

— 9. Pariser Leben 15

Schulz-Weida, J., Op. 159. Vier Gedichte, in volkstümlich.

leicht singbaren Weisen, für Männerchor. Partitur und Stimmen 25

Weidt, H., Op. 20. Der erste Katzenjammer. Heiteres Lied

für Bass oder Bariton 12 1/2

Schubert, Franz, Op. 51. Trois Marches militaires h

4 mains 20

Weber, C. M. von, Op. 65. Aufforderung zum Tanze 12 1/2

[146] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

QUARTETTE für 2 Violinen, Viola und Violoncell

von
Joseph Haydn

zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig und zum Gebrauch beim Conservatorio der Musik daselbst genau bezeichnet und herausgegeben von

Ferdinand David.

Nr. 1. 1 Thlr. 6 Ngr. Nr. 2, 3 à 1 Thlr.

Ausführliche Vortragsbezeichnungen des Herra Concermeister David, Correctheit und schöner Sitch empfehlen diese Ausgabe zum präkischen Gebrauch der Quartettspieler.

Die Sammlung wird 45 der bedeutendsten und lieblichsten Quartette Haydn's in rascher Aufeinanderfolge bringen.

[149] Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Sobeen erschien:

Zilda.

Komische Oper in zwei Acten.

Text nach dem Französischen von St. Georges und Chivot.

Musik von

Friedrich von Flotow.

Vollständiger Clavierauszug mit Text & 6 Thlr. Orverlure für Piano zu zwei und vier Händen. Einzelne Gesangsnummern mit Piano. Potpourris und diverse andere Arrangements f. Piano etc. Das Textbuch zu den Arien und Gesängen.

[150] Bei C. Weinholts in Braunschweig ist erschienen und in allen Musikalienhandlungen vorräthig:

Krug, D., Op. 237. Schubert-Album.

Lieder von Franz Schubert für das Piano allein übertragen:

Nr. 1. Liebesbotschaft 7 1/2 Sgr. — Nr. 2. Der Lindenbaum 7 1/2 Sgr. — Nr. 3. Frühlingstraum 5 Sgr. — Nr. 4. Gefrorne Thronen 3 Sgr. — Nr. 5. Der Leiermann 5 Sgr. — Nr. 6. Die Post 5 Sgr. — Nr. 7. Leise flehen meine Lieder 7 1/2 Sgr. — Nr. 8. Aufenthalt 7 1/2 Sgr. — Nr. 6. Ihr Bild 5 Sgr. — Nr. 10. Fischermädchen 7 1/2 Sgr. — Nr. 11. Am Meer 7 1/2 Sgr. — Nr. 13. Frühlingsehnsucht 7 1/2 Sgr.

Alle 13 Nummern in 4 Heften nur 1 Thlr. 45 Sgr.

[151] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Sobeen erschienen:

Thematisches Verzeichniss

der im Druck erschienenen Werke von

Ludwig van Beethoven.

Zweite vermehrte Auflage.

Zusammengestellt und mit chronologisch-bibliographischen

Anmerkungen versehen

von **G. Nottebohm.**

Hoeh 4^e. 2 Thlr. 20 Ngr.

A. B. Marx,

Musikalische Compositionslehre.

Praktisch-theoretisch. Dritter Theil. Vierte Auflage.

gr. 8. 3 Thlr. 15 Ngr.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. December 1867.

Nr. 51.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Musikalische Biographien). — Ueber J. Brahms' »Deutsches Requiem«. — Berichte aus Bonn und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeigen.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

W. A. Mozart von Otto Jahn. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

† Otto Jahn's Mozart, von dem wir jetzt, nicht 40 Jahre nach seiner Vollendung, die zweite Auflage vor uns sehen, hat in der gelehrte-wissenschaftlichen Behandlung unserer Kunst, wie allgemein anerkannt ist, eine neue Epoche begründet. Unsere Zeit verhält sich in den meisten Künsten mehr reproductiv und betrachtend, als producierend; es ist eine Zeit emsigen und angestrengten Arbeitens in allen denkbaren Zweigen, die den geistigen Besitz zu befestigen und sich des Genusses desselben zu vergewissern bestrebt ist. Auch in der Musik, welche freilich bis in neueste Zeit einzelne wirklich productive Geister aufgewiesen hat und aufweist, ist doch längst das Streben erwacht, Rückschau zu halten und durch eingehendes Forschen und Vergleichen das bisher Geleistete sich zum Bewusstsein zu bringen. Aber allzulange war die Musik von den übrigen wissenschaftlichen Gebieten getrennt, und die gelehrte Arbeit in derselben, ohne Ziel und Muster und des Wegs sich nicht klar bewusst, hat lange Zeit ein oberflächliches und dilettantisches Gepräge gehabt, da man nicht erkannt hatte, dass die allgemeinen Gesetze methodischen Forschens, die anderswo befolgt werden, auch hier gelten müssten. Ohne dass wir Beispiele nennen, werden Jedem Leistungen früherer Zeit vor der Seele stehen, welche als eigentlich wissenschaftlich abschliessende nicht gelten konnten und auf unbedingtes Vertrauen daher keinen Anspruch mehr haben. Jene Gesetze in der musikgeschichtlichen Forschung zum Bewusstsein gebracht und an einem leuchtenden Beispiel gezeigt zu haben, das ist es, wozu wir ein Hauptverdienst des Jahn'schen Mozart setzen; und wie tiefgreifend der Erfolg dieser Arbeit gewesen ist, wird Jeder sagen können, welcher die gelehrte Thätigkeit auf diesem Gebiet in dem folgenden Jahrzehent beobachtet hat. Indem über einen Meister und eine Periode sowohl das historische Material

II.

kritisch gesondert dargeboten, als auch das ästhetische Urtheil auf festen Boden gestellt wurde, beides mit einer bisher nicht gekannten Fülle und Tiefe: wurde eine wirkliche Anregung gegeben, in gleicher Weise das Gebiet zu bearbeiten und zu durchforschen; was in dieser Hinsicht Tüchtiges und Brauchbares auf dem biographischen oder allgemein historischen Gebiet zu Tage getreten ist, wird auf jene Anregung grossentheils zurückzuführen sein.

Wir betrachten es daher als ein ehrenvolles Zeichen, dass der grosse Gewinn dieser Arbeit in einer solchen Weise gewürdigt worden ist, dass nachdem der erste Band schon sehr bald nach seinem Erscheinen im zweiten Abdruck erscheinen musste, jetzt von dem ganzen umfangreichen und kostspieligen Werk eine zweite Auflage hat erscheinen müssen. Indem diese als eine völlig umgearbeitete aufruft, giebt der Verfasser zu erkennen, dass ihm die grosse Theilnahme erneuter umfassender Arbeit werth erschienen ist.

Man könnte freilich fragen, welche Gründe denn wohl vorhanden gewesen seien, um eine so durchgreifende Umgestaltung nöthig zu machen. Innerliche, im Stoff liegende Gründe dazu wird man auch schwerlich finden; denn bei der allenthalben quellenmässigen Begründung der historischen Mittheilungen und bei der wohl allseitigen Zustimmung hinsichtlich der ästhetischen Beurtheilungen wird man nach keiner von beiden Seiten hin wesentlich Neues oder Verschiedenes erwarten können. Wohl aber mögen für den Verfasser mancherlei äussere Gründe vorhanden gewesen sein, vieles anders zu wünschen, als es die allmälige und stückweise Herausgabe bei dem ersten Mal möglich gemacht hatte. Der grosse, anfängliche Plan sicherlich widersprechende Umfang; der unendliche Reichthum gelehrter Beigaben in Anhängen und Anmerkungen, welche dem Kenner wichtige Bestätigungen und Einblicke in des Verfassers Arbeit verstaten, den gewöhnlichen Leser aber leicht verwirren und abschrecken; manche Wiederholungen und Unebenheiten in der Vertheilung des Stoffs, wie sie das allmälige Entstehen mit sich bringt; dies und Anderes, was die Vorrede der neuen

51

Auflage mittheilt, bot reichliche Veranlassung, auf Aenderungen zu Gunsten des Lesers, namentlich auf Kürzungen bedacht zu sein; in Verbindung mit einer Aenderung des Formats und Drucks hat jenes Bestreben die Möglichkeit herbeigeführt, die bisherigen vier auf zwei starke Bände zu reduciren, von denen der erste das Leben Mozart's bis zur Geschichte seiner Vermählung einschliesslich (also bis in die Mitte des frühern dritten Band's), der zweite das Uebrige und sämtliche Beilagen und Notenbeispiele enthält.

Also auf Anordnung, Kürzung und Tilgung des gelehrten Beiwerks richtete sich, wie uns die Vorrede mittheilt, die Umgestaltung, nicht auf das Wesen des Ganzen; es galt hier namentlich die Beseitigung der vielen Anmerkungen, welche nur ausführende Quellenbelege oder biographische Notizen auftretender Künstlerpersönlichkeiten enthielten, oder ihre Verbindung mit dem Text, wo ihr Inhalt zur Sache gehörte. Von dieser Umgestaltung kann sich Jeder überzeugen, wenn er nur das Buch aufschlägt: er wird einen gleichartigen fortlaufenden Text finden, innerhalb dessen sich die Mittheilungen aus Briefen und die Inhaltsangaben der dramatischen Texte durch kleinern Druck auszeichnen, und unter dem Text nur literarische Nachweisungen für den, der weiter forschen will.

Weiter giebt die Vorrede Nachricht von der Erweiterung des Materials in dem letzten Jahrzehent; wir erfahren, dass dem Verfasser diesmal nicht nur die gesammte Correspondenz zwischen Mozart und seinem Vater in Abschriften vorlag, sondern auch sämtliche Compositionen, soweit sie nicht gänzlich verschollen sind, ihm zur Verfügung standen; aus der seitherigen Literatur wird, nach einem kurzen und treffenden Wort über die Schriften Nohl's, namentlich das thematische Verzeichniss Köche's als wesentlichste Förderung der eigenen Arbeit hervorgehoben, die zudem das Citiren erleichterte und das Weglassen vieler ähnlichen Aufzählungen und Untersuchungen der ersten Auflage rechtfertigte.

Es würde natürlich die Grenzen der Besprechung in diesem Blatt weit überschreiten, wenn wir hier detaillirt aufzeigen wollten, wo und in welchen Punkten sich die neue Bearbeitung von der ersten unterscheidet; und da kaum eine Seite des Buchs von der ändernden, verbessernden und bessernden Hand unberührt geblieben ist, so wird man uns diese mühsame Arbeit hier um so mehr erlassen, als ein Jeder selbst mit Nutzen und Interesse eine solche Vergleichung an jedem beliebigen Punkte wird vornehmen können. Wir beschränken uns nur auf wenige Andeutungen.

Um beim Aeusserlichen zu beginnen, so wird zunächst die stilistische Kürzung durch das ganze Buch hindurch entschieden in die Augen fallen; überall ist der Verfasser auf das Consequenteste und Strengste bemüht gewesen, den von ihm früher ausgeführten Gedankengang auf den kürzesten Ausdruck zu bringen, Wiederholungen sorgfältig zu vermeiden, nach Bestimmtheit und Knappheit der

Rede zu streben, alles entschieden Entbehrliche, auch wo es an sich richtig oder von Interesse war, auszuschneiden. Man wird diese Kürzung bei der anderweitig vielfachen Vermehrung des Inhalts gerechtfertigt, und in dem Streben begründet finden, das Buch handlicher zu machen; und vor dieser Rücksicht wird man das Bedauern zurückdrängen müssen, dass die unbefangenen sich ergebende, in ihrer natürlichen Anmuth auch den Leser erfreuende und erwärmende Darstellung der ersten Auflage vielfach vor der Schärfe und Gedungenheit des Gedankens, oft auch lediglich vor der Forderung der Kürzung hat zurücktreten müssen; nicht selten haben wir Gelegenheit uns die Bedeutung des Opfers deutlich zu machen, welches der Verfasser, der nach langer Zeit und unter andern Umständen sein Werk wieder durcharbeitete, dem höhern Zweck grösserer Rundung und Gleichmässigkeit bringen musste, und der Leser wird sich daher auch bei der Vergleichung des Einzelnen immer die Pflicht vor Augen bringen müssen, von dem Einzelnen den Blick auf das Ganze und dessen unabweisliches Bedürfniss zu richten. Dies wird man auch da thun müssen, wo gewisse Urtheile und Reflexionen allgemein ästhetischer Art, Vergleichen mit Erscheinungen der Neuzeit u. dgl., die man aus Jah'n's Feder lieber als von hundert Andern las, doch des Hauptzwecks wegen wesentlich abgekürzt werden, mitunter ganz wegfallen mussten. Andere Abkürzungen und Weglassungen waren im Stoff begründet, von denen weiter unten einige Beispiele anzuführen sein werden.

Zur Gruppierung und Anordnung des Ganzen gehört dann ferner die Behandlung der Anmerkungen und Beilagen. Letztere sind nicht durch beide Bände zerstreut, sondern zusammen an's Ende des ganzen Werks verwiesen; denselben ist ausserdem alles beigegeben, was von Documenten ursprünglich unter dem Text gestanden hatte (z. B. über die Traning, die Anstellung in Wien u. a.), während umgekehrt die chronologischen Verzeichnisse Mozart'scher Compositionen, wie sie am Schlusse des ersten Bands der ersten Auflage gestanden hatten, nunmehr an den betreffenden Stellen in den Text selbst verwebt sind. Die Anmerkungen des ersten Bands enthielten, wie bekannt, theils Belege aus Briefen und gleichseitigen Documenten, theils biographische Notizen über die im Text vorkommenden Persönlichkeiten, theils überhaupt Ausführungen, die mit der Hauptsache in irgend einer Verbindung standen oder sie erklärten. Was das Biographische betrifft, so bezeichnet es der Verfasser als eine seiner anfänglichen Absichten, dasselbe geordnet dem Anhang einzuverleiben; in Voraussicht aber der entschiedenen Ungleichmässigkeit eines solchen Verzeichnisses entschloss er sich dasselbe zu tilgen, und nur wo es Wesentliches betraf oder sich leicht einfügte, sie in den Text zu bringen. Die Art, wie im Uebrigen der Inhalt der Anmerkungen fast durchweg, wo er nicht als entbehrlich beseitigt wurde, dem Text einverleibt worden ist, kann mehr als jede theoretische Auseinandersetzung von der

Entbehrlichkeit allzu reichen Notenapparats zeugen: die Veränderung hat sich durchweg als leicht ausführbare Verbesserung erwiesen. Man vergleiche zum Beispiel, wie die Erzählung von Mozart's Salzburger Leben (der Anfang des frühern zweiten Bands, nomencl. I S. 334 fg.) in der neuen Darstellung durch die einfache Mittel gewonnen hat. Natürlich fehlt es auch hier nicht an einzelnen Beispielen, in denen man fühlt, dass ein ursprünglich zusammenhängend gedachtes Ganzes durch Einfügung einer Note gelöst wird; aber das zum Nutzen durchgeführte Princip muss auch solche Einzelheiten entschuldigen. — Die vielen Versetzungen kleiner Notizen oder Partien des Textes in andern und angemessnern Zusammenhang namhaft zu machen, wäre völlig unmöglich.

In das Capitel der äussern Aenderungen gehört auch die veränderte Capiteleintheilung; es sind an Zahl neuer Abschnitte als früher gemacht, diese aber mit bezeichnenden Ueberschriften (die Kindheit, Reisen des Wunderkinds u. s. w., 27 im ersten Band) versehen, sowie auch über die einzelnen Seiten den Inhalt kurz bezeichnende Ueberschriften gesetzt, so dass auch das rasche Benutzen und sich Orientiren im Buche nunmehr wesentlich erleichtert ist.

Aber ausser diesen hauptsächlich auf den Leser berechneten Verbesserungen des Buchs sind von ungleich höherer Bedeutung die innern Erweiterungen, die reiche stoffliche Vermehrung, kurz die wesentliche wissenschaftliche Bereicherung, welche das Buch in dieser neuen Gestalt aufweist; es ist das Erzeugniss des nicht unterbrochenen Weiterforschens des Verfassers in den seit dem Erscheinen verflossenen Jahren, was uns vorliegt, und jeder mit derartigen Untersuchungen einigermaassen Bekannt wird dies zu würdigen wissen. Die Bereicherungen sind theils Berichtigungen und genauere Festsetzungen dessen, was früher hatte unbestimmt bleiben müssen, theils wirkliche Zusätze, und zwar theils blos biographische, theils auf das musikalische Material bezügliche. Verschiedene Werke Mozart's sind in der Zwischenzeit dem Verfasser noch bekannt geworden, die früher als verschollen gelten mussten, andere haben ihm nun zur Einsicht vorgelegen, von denen früher nur historisch berichtet werden konnte. So gestattete schon die Entdeckung von Mozart's erstem Notenheft (S. 48) über des Knaben Unterricht und erste Compositionsversuche neue interessante Daten; ebenso lag zur Beurtheilung der nach der Rückkehr des Wunderkinds vorgenommenen Studien ein inzwischen aufgefundenes Studienheft vor. Das von dem 4tjährigen Knaben (1767) componirte Oratorium, dessen Partitur durch F. Pohl in England aufgefunden wurde, ist nunmehr eingehend analysirt (S. 50 fg.) und an diesem, wie an einer Grammatik Mozart's der Beweis geführt, wie sehr der Knabe schon in so früher Zeit die Forderung des Gefühlsausdrucks zu erfüllen bestrebt war. Des Verfassers Urtheil über die Messen früherer Zeit ist aus neuer eingehender Prüfung detaillirter und schärfer ge-

fasst; eine Messe in D-dur aus dem Jahr 1774, Jahr früher unbekannt (4. Aufl., I S. 473), wird nunmehr analysirt und beurtheilt (S. 263), dasselbe geschieht mit der in B (S. 264), die früher nur kurz verzeichnet war, sowie über manche kleinere Stücke, die früher nur im Anhang in der Reihe mit aufgeführt waren, nunmehr im Verlauf der Darstellung eingehender gehandelt und über ihren Zusammenhang oder ihre Aechtheit geurtheilt wird; als neu hinzukommend ist hier ein kleines Benedictus zu erwähnen (S. 282), welches acthual nacheinander denselben Vers in dem fünften Psalton singen, denselben aber durch die immer veränderte Begleitung fortwährend neu erscheinen lässt. Von Interesse sind auch die Mittheilungen über und aus der nach Lignivilles Muster geschriebenen Canons (S. 443). Von Instrumentalcompositionen finden sich als neu erwähnt ein Flötenconcert von 1777 und drei Concerte für Fagott (S. 327); ein Pastorale für Quartett und *Corno pasticcio* (I S. 584 der 4. Auflage) wird jetzt vermuthungsweise als ein Werk des Vaters bezeichnet (S. 312); zwei vierhändige Sonaten von 1777 (S. 329) fanden wir auch in der ersten Auflage nicht erwähnt; eine 1856 an's Licht gekommene, angeblich von Mozart in Augsburg geschriebene Messe erklärt Jahn aus der Handschrift und der Composition für unächt; ein wahrscheinlich in Mannheim geschriebenes Flötenconcert in D-dur ist S. 421 erwähnt, wo die erste Auflage (II S. 160) nur von einem Rondo für Flöte gesprochen hatte; über ein in Paris begonnenes, wahrscheinlich unvollendet gebliebenes Concert für Clavier und Violine wird S. 544 Nachweisung gegeben, desgleichen S. 531 über zwei um 1779 in Salzburg angefangene Messen, über eine für die Gräfin Baumgarten 1781 componirte *Concertaria* (S. 607), über den Anfang einer muthmaasslich für Brunetti bestimmten Sonate für Clavier und Violine (S. 644), über ein unvollendetes Allegro einer Sonate für Clavier (S. 688), worin die beiden Schwestern Sophie und Constanze Weber charakterisirt werden; endlich über die zum Theil erhaltene Musik zu einer *Pantomime* (S. 743).

Dass über die grossen Hauptwerke jener ersten Zeit (wir haben es für jetzt nur noch mit dem ersten Band zu thun) das Urtheil Jahn's dasselbe geblieben, dass die mit überraschender Wahrheit und wir möchten sagen intuitivem Nachempfinden gegebenen Analysen von Mozart's Intentionen, z. B. bei den Personen des Idomeneo und der Entführung keine wesentliche Umänderung erfahren konnten, wird sich Jeder selbst sagen; auch ist in diesen wichtigen Abschnitten seiner Darstellung die Kürzung weit weniger einschneidend, ja grosse Partien sind heinahe wörtlich stehengeblieben; während dieselbe z. B. bei Behandlung der dramatischen Werke der Knabenzeit sehr stark thätig war. Was in diesen Partien hinzukam, beschränkt sich mehr auf Aeusseres, wengleich an seiner Stelle nicht Unwichtiges. Ueber die Quelle des Textes von Bastien und Bastienne erfahren wir Genaueres (S. 89); in Betreff der *Finta semplice* wird jetzt mitgetheilt,

dass sie doch eine Aufführung, und zwar 1769 in Salzburg, erlebte (S. 97); auch die Geschichte der Aufführung der *Finta giardiniera* ist bereichert (S. 148), und über die muthmaasslichen ersten Darsteller derselben sind die früher fehlenden Notizen gegeben; S. 565 wird die Quelle des Textes des *Idomeneo* angegeben, so dass S. 568 auch das Verhältniss der Bearbeitung zu jener dargestellt werden kann; bei der Aufführung erhalten wir weitere Mittheilungen über Aufführungen in älterer Zeit (S. 653), und erfahren, dass sich von Mozart's Clavierauszug derselben Bruchstücke in seiner Handschrift erhalten haben (S. 654). Bei König Thamos und Zaide sind die Aufführungen, welche diese Stücke in jüngster Zeit erlebt haben, verzeichnet.

Die sonstigen stofflichen Bereicherungen des Buchs können nicht einzeln aufgezählt werden; es sind meist zusätzliche Notizen, wie sie theils eigene weitere Untersuchung, theils Mittheilung von Freunden dem Verfasser in Fülle an die Hand geben, oft eine Unsicherheit in erwünschter Weise beseitigen, ein Bild durch neue Züge illustriren, für die Auffassung der Zeit charakteristisch sind, die aber nur im Zusammenhang der Darstellung recht gewürdigt werden. Um einige Hauptbeispiele anzuführen, so ist schon das Urtheil über Mozart's Vater als Musiker viel bestimmter (S. 6 fg.), da eigene Anschauung der Compositionen demselben zu Grunde liegt; bei den Reisen des Knaben ist es von Interesse jetzt zu erfahren, dass Goethe den Knaben in Frankfurt hörte (1763), dass in Bonn und Köln ein Aufenthalt stattfand (S. 31) u. s. w.; für den englischen Aufenthalt (1764) sind Pohl's Untersuchungen benutzt, und überhaupt sind alle Reisebeschreibungen, auch die der italienischen und spätern Wiener, vielfach bereichert; wesentlich bereichert sind die allgemein-literarischen Excurse über die dramatischen Bestrebungen in Mannheim unter Wieland's u. A. Einfluss, auch das Urtheil über Holzbauers Günther ist jetzt detaillirter, und wir gewinnen über den Einfluss dieser Bestrebungen auf Mozart's Entwicklung ein bestimmteres Bild; in ahulicher Weise ist auch die Schilderung des französischen Opernwesens durch manche Detailzüge bereichert, und bei Gelegenheit der Schilderung von Gluck's Bestrebungen werden die Grundsätze und der Einfluss Calsabigi's (S. 456) bestimmter erkennbar; die Besprechung der Zaide ist durch einige historische Bemerkungen über das Melodram bereichert (S. 560); die geschichtlichen Notizen über die deutsche Operette und die Stellung derselben in der Literatur, früher an zwei verschiedenen Stellen bei der Besprechung zu Bastien und Bastienne und in den Anmerkungen zur Einführung gegeben, sind jetzt zusammenhängend und bereichert der Besprechung der Einführung vorausgeschickt; auch den geschichtlichen Ausführungen über Oper und Oratorium fehlt es nicht an Bereicherungen im Einzelnen. Was Mozart's persönliche Verhältnisse angeht, so erwähnen wir von interessanten Zugabernamentlich das S. 740 beigebrachte Zeugnis Hummel's über

die Mozart mit Unrecht gemachten sittlichen Vorwürfe; überhaupt ist das Entstehen des Verhältnisses von Hummel zu Mozart ausführlicher als früher erzählt; über das Verhältniss Salieri's zu Mozart sind neue Daten gegeben (S. 644), die nicht geeignet sind die Jenem gemachten Vorwürfe wegen der Intriguen niederschlagen. Andererseits fehlt nunmehr die traurige Geschichte von dem angeblichen Verhältniss Mozart's zu Frau Hofdemel, welche bekanntlich durch das in die Gesammelten Schriften Jahn's aufgenommene »Mozart-Paralipomenon« erledigt ist; auch fehlt die Erzählung von der Begegnung des Abbé Stadler mit dem jung vermählten Paar. Im Uebrigen wird man kaum eine Seite in den Abschnitten, die lediglich biographische Erzählung geben, finden, welche nicht durch irgend einen kleinen Zusatz, sei es auch nur einer neuen literarischen Nachweisung, bezeichnet wäre. So lesen wir jetzt nicht ohne Interesse die kleinen hinzugekommenen Notizen über Mozart's Flügel (S. 729), über seine kleine Büchersammlung (S. 653), über die zu seinen Lebzeiten gedruckten Werke (S. 734), über seine Verwandtschaft mit Carl Maria von Weber (S. 423, nach dessen Biographie), über eine spätere Erinnerung der Aloysia Weber an Mozart (S. 524), über ein späteres öffentliches Auftreten von Mozart's Frau (S. 706), über Grimm's Anwesenheit in Salzburg und Augsburg (S. 438), über den Eindruck des Quartetts aus Idomeneo auf Mozart selbst (S. 594) u. v. a. (Schluss folgt.)

Ueber J. Brahms' „Deutsches Requiem“

welches kürzlich in Wien zur Hälfte aufgeführt wurde, theilen wir hier unsern Lesern die Urtheile zweier Kritiker Wiens mit, die sonst selten übereinstimmen: des Dr. Ed. Henslick (»Neue freie Presse«) und des Hrn. Speidel (»Fremdenblatt«), beide am 8. Dec. erschienen. Henslick spricht zuerst von der »Rommunde-Musik-Schubert's, die im selben Concert aufgeführt wurde, und fährt dann fort:

Das Gesellschafts-Concert brachte ferner (gleichfalls unter Herbeck's Direction) ein noch ungedrucktes »Deutsches Requiem« von Joh. Brahms für Chor und Orchester. Es war nicht die ganze, aus sechs Sätzen bestehende Composition, sondern nur deren erste Hälfte, die aufgeführt wurde. Den Text bilden Bibelstellen, welche die Vergänglichkeit des Irdischen und die Hoffnung auf ein Jenseits aussprechen; die Composition ist als eine grossartige musikalische Todtenfeier mehr noch für die Kirche als den Concertsall gedacht. Das »Deutsche Requiem« ist ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und grosser Meisterschaft. Es dünkt uns eine der reifsten Früchte, welche aus dem Sül der letzten Beethoven'schen Werke auf dem Feld geistlicher Musik hervorgewachsen. Seit den Todtenmessen und Trauercantaten unserer Classiker hat kaum eine Musik die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit mit solcher Gewalt dargestellt. Die harmonische und contrapunktische Kunst, die Brahms in der Schule S. b. Bach's erwarb und mit dem lebendigen Athem unserer Zeit durchhanct, tritt für den Hörer ganz zurück hinter dem von rührender Klage bis zum vernichtenden Todesgrauen sich steigern den Ausdruck. Wie ergreifend erhebt sich der erste Satz (»Selig, die da Leid tragen«) auf seinen ruhigen und doch so überraschenden Harmonien, bald getragen von tiefem Violoncell- und Posaunenklang, bald von leisen Harfentönen wie von Geister-Erscheinungen durchweht. Und doch ist dies nur ein Vorspiel zu der

gewaltigen Tragödie des zweiten Satzes in B-moll («denn alles Fleisch ist wie Grass»), in welchem das Grauen der Verwesung nur von dem verklärten Lächeln eines brechenden Auges erhellt wird. Es ist der bedeutendste von den drei Sätzen und würde uns gross rühren, wenn er mit der letzten drohenden Wiederholung des Hauptthemas in B-moll schliesse; das angelegte B-dur-Allegro: »Die Erlösten des Herrn« erscheint mehr wie ein süsslicher Anhang, als wie ein organischer Abschluss. An Grösse der Conception steht der dritte Satz den beiden ersten nicht nach, an contrapunktischer Kunst übertrifft er sie. Dennoch wirkt er nicht so klar und harmonisch wie jene, er bestirmt den Hörer mit Eindrücken von mitunter sehr gewaltsamer Art, denen nach der vorhergehenden Aufregung und Anspannung schwer Stand zu halten ist. Der Satz hebt mit einem Bariton-Solo an («Herr, lehre mich doch, dass es ein Ende mit mir haben muss»), welches vom Chor bald beantwortet, bald unterstützt wird; Alles im Ton tiefster Trauer. Das D-moll-Andante geht schliesslich in die Dur-Tonart über und bringt über dem Orgelpunkt der Tonica einen vierstimmigen fugierten Satz: »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand«. Dieser Orgelpunkt hat die unbarmherzige Länge von 72 Viertel-Takten (*tempo moderato*) und wird von den (nach D herabstrimmenden) Contrabässen, Hörnern, Posaunen und einer ununterbrochen in Sextolen schlagenden (nicht wirbelnden) Pauke ausgehalten. Der Componist hat diese in der Partitur imponirende Stelle in ihrer äussern Wirkung nicht richtig berechnet. Einmal versingt der drohende Orgelpunkt das Geflechte der Singstimmen, das man nicht mehr zu erkennen vermag, sodann versetzt das unaufhörliche Paukengehämmer auf einem Ton den Zuhörer in eine nervöse Aufregung, die jede ästhetische Aufnahme vereitelt. Jemand verglich die Wirkung dieses Orgelpunkts mit der heftigsten Empfindung, die man beim Fahren durch einen sehr langen Tunnel hat. Vom Orgelpedal gehalten, würde die Stelle wahrscheinlich diese allarmirende Wirkung verlieren, welche hier dem Erfolg des dritten Satzes so sehr schadet. Während die beiden ersten Sätze des »Requiem« trotz ihres düstern Ernstes mit einheiligem Beifall aufgenommen wurden, war das Schicksal des dritten Satzes ein sehr zweifelhaftes. Das er so schwerfällige, nur in Todesgedanken webende Composition keinen populären Erfolg erwartet und viele Elemente eines grossen Publicums unbefriedigt lassen wird, ist begreiflich. Aber selbst dem Widerstreben, so glaubten wir, müsste sich eine Ahnung von der Grösse und dem Ernst des Werks beimischen und Respect auferlegen.

Herr Spidal lässt sich, nach einer Aufforderung an die Verlagsbandlung Spina und an die Hofoperdirection in Betreff Schubert'scher Werke, vernehmen wie folgt.

Um auf das Gesellschafts-Concert wieder zurückzukommen, so wurden vor der Rosamunde-Musik drei Sätze aus dem »Deutschen Requiem« von Johannes Brahms angeführt. Der Text hat sich der Componist selbst aus Worten der h. Schrift zusammengestellt. Zwei Grundgedanken sind in denselben festgehalten: die Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen und die Hoffnung und Zuversicht auf die Wiederbringung aller Dinge. Der rein menschliche Gehalt ist von der mythischen Fülle möglichst losgeschält. Wo aber ist die Kirche erbaut, in welcher ein solches Requiem aufzuführen wäre? Es ist der Concertsaal, in welchem sich eine Gemeinde versammelt, die sich vor allen Dingen ästhetisch erbauen will. Nun würde man sich aber gross täuschen, falls man glauben wollte, dem Requiem von Brahms fehle die Weisheit des religiösen Geistes. Es ist confessionales, nicht aber religionslos, denn wohl kann man es Religion nennen, die Dinge dieser Welt in ihrem tiefsten Grund zu empfinden und diese Empfindung bis zum künstlerischen Schauen zu steigern. Dies ist bei Brahms der Fall,

und die zwei ersten Sätze seines Requiem sind geistig von diesem schönen religiösen Geist. Der erste Satz ist eine tief empfundene musikalische Exegese des ewigen Worts der Bergpredigt: »Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. Es liegt eine innige Melancholie, eine »evangelische Traurigkeit« auf dem Satz, der sich mit einem von der Oboe getragenen Motiv, das, noch nachtritternd von leiser Wehmuth, wie ein erlösender Lichtstrahl aufsteigt, in fröhlichere Regionen emporarbeitet. Im zweiten Satz (B-moll) ist das Gefühl der Irdischen Vergänglichkeit («Denn alles Fleisch ist wie Grass») in ergreifender Weise festgehalten; es ist Einem zu Muth, als werde da ein tiefer Blick in die Abgründe der Schöpfung geworfen. Doppelt wirkt hier die Aufstellung des Gegensatzes, die jauchzende Freude darüber, dass über diesem Reich der Verwesung das Schicksal des Menschen in einer höheren Hand ruhe. Wie hier Brahma die Harmonien auswählt, wie er die reichen Quellen der Polyphonie springen und spielen lässt, das erinnert an Sebastian Bach, aber darüber schwebt etwas vom Geist der D-Messe und der neunten Symphonie Beethoven's — dieser beiden Werke, in welchen das Höchste und Tiefste lebt, was die Brust eines modernen Menschen bewegen kann. Der dritte Satz des Requiem hält gegen die beiden vorhergehenden nicht Stich. Brahms hat sich hier in der Wirkung verrechnet. Der Schluss führt auf einem auf der Tonica ruhenden Bass, welcher durch die anhaltenden Schläge der Kesselpauke verstärkt wird, eine Fuge auf, die sich in allen Organen der Contrapunktik austobt. Es ist der längste, der ausschweifendste Orgelpunkt, den die Welt noch erlebt hat. Die Symbolik, auf die es hier abgesehen ist: nämlich die starke Betonung des ewigen Tons, der unter allem Wechsel des Irdischen unerachterlich der Gleichheit und Unwandelbarkeit heib — diese Symbolik hört man wohl heraus; aber die Arbeit des Künstlers ist umsonst gewesen, denn sie wird von dem über alle Musik hinausstrebenden Lärm der Bässe und der Pauke verschluckt und verschlungen. Es ist Musik für das Auge. Dieser dynamische Irrthum ist übrigens leicht zu berichtigen, Brahms braucht hier in das Fett der Bässe zu schneiden und die Pauke zu amputiren. Ein Theil des Publicums kühlte an diesem dritten Satz sein Muthchen, aber das persönliche Erscheinen des Componisten beschwor rasch das Unwetter, welches sich zusammenzuziehen begann. Johann Herbeck aber, der bedeutend genug ist, um neidlos sein zu können, hat sich durch die Aufführung des bisher noch nirgends gehörten Requiem von Brahms ein Verdienst erworben.

Berichte.

Bonn. 4 Das zweite Abonnament-Concert fand am 26. Nov. statt und brachte folgendes Programm: Zwei Sätze der unvollendeten Symphonie in B-moll von Schubert; Chor »Und Gottes Will' ist dennoch gut von Hauptmann; Concert-C-moll für Clavier von Beethoven, gespielt von Fr. Martin aus Hamburg; Requiem für Mignon von Schumann; Clavierstücke von Chopin, Schubert und Schumann; Symphonie D-dur von Haydn. Fr. Martin, eine noch sehr junge Clavierislerin, auf dem Kölner Conservatorium ausgebildet, trug das Beethoven'sche Concert mit Fertigkeit und Geschmack vor; namentlich gelangen ihr die zarteren Stellen sehr gut, während sie die Kühnheit und Kraft grosser Partien, z. B. des ersten Satzes, zu gemässer Darstellung zu bringen vielleicht noch nicht Selbstvertrauen genug besitzt. Auch die Auswahl der andern Solostücke bewies einen sichern und guten Geschmack, einen ersten Sinn und die Freiheit von jedem Streben, auf Kosten der Kunst das Publicum gewinnen zu wollen; und dasselbe zeigte auch der Vortrag derselben, der nur soviel der subjectiven Empfindung zu sehr nachgab. Unter allen Umständen vereint Fr. Martin Vorzüge in sich, welche ihr eine ehrenvolle Zukunft versprechen. — Die Leistungen des Orchesters und Chors waren befriedigend, nur erfordert ein Stück wie das Schumann'sche Requiem für Mignon ein ganz anderes geistiges Eindringen und eine viel feinere Ausführung, als sie

lehrer wurde Herr A. Barghoer, früher Concertmeister in Münster, seither Mitglied unserer Capelle, als Violoncellist Herr M. Kabin, erster Cellist unserer Capelle erwählt, Herr B. Jucker, Organist am Münster, zum Orgellehrer. Die Besetzung des Directorats wurde einstweilen ausgestellt. — Bei der Anmeldung der Schüler zeigte sich eine über Erwartung zahlreiche Beihaltung, indem sich 68 Clavierzöglinge, 57 Violinschüler und 5 Celloschüler zum Unterricht meldeten. Weitaus die Mehrzahl befindet sich zwar noch auf der Stufe der Anfangsgründe, denn das Institut stellt sich nicht als Kunstschule hin, sondern hat es vorerst auf Verheirathung tüchtiger musikalische Bildung in Dilettantenkreisen abgesehen; die Aufgabe der Lehrer ist vorerst noch mühsam, aber die zahlreiche Beihaltung wird doch das Unternehmen über viele anfängliche Schwierigkeiten hinaus, indem wenigstens ein ausgedehnter Wirkungskreis gegeben ist. In Folge dieser zahlreichen Beihaltung wurden bereits drei Hülfslehrer für Clavier und Violine angestellt. — Auffallen könnte, dass die Anmeldungen für die Gesangsclassen nicht in entsprechendem Verhältnis standen. Wir können dies der auch vielfach verbreiteten Ansicht zuschreiben, welche verkennet, dass auch weniger bedeutete Stimmmittel der Entwicklung fähig und der Bildung werth sind. Jedemfalls aber ist auch für dieses Fach genügende Basis zur Weiterentwicklung vorhanden. — Ferner wird uns von ebendieser von anderer Seite gemeldet: «Im vierten Abonnement-Concert spielte Herr Hermann Götz aus Winterthur (durch eine frühere Aufführung seiner Symphonie und eines Clavierstücks hier noch in bestem Andenken stehend) sein eben vollendetes Clavierconcert, das erregte damit auf Neue grosses Interesse und allgemeinste Anerkennung seines schönen und reichen Talents. Am selben Abend hörten wir «Erkönigtöchter» von Gade (hier bereits zum dritten Mal gegeben) in einer Ausführung, die, sowohl wie die Soli als Chor und Orchester betrifft, allen gerechten Anforderungen vollkommen entsprach. — Der Gesangsverein führt diese Tage das Magnificat von Seb. Bach und die Motette «Ich lasse dich rufen» von J. Chr. Bach auf und bereitet sich alsdenn für eine Aufführung des Schumann'schen «Faust» vor, worin Stockhausen die Titelpartie singen wird. — Demnach scheinen die musikalischen Zustände Basisch doch nicht so sehr abwärts zu gehen, wie man vor einiger Zeit von hier aus den Lesern dieser Blätter hat glauben machen wollen.»

Aus Glogau wird uns vom 9. Dec. geschrieben «Es herrscht hier ein reges musikalisches Leben und durch ist in den musikalischen Blättern nichts davon zu lesen. Namentlich lässt die Singacademie und zeigt seit dem Wirken ihres jetzigen Dirigenten Hrn. V o r e t z s c h einen bedeutenden Fortschritt rücksichtlich des musikalischen Verständnisses und der daraus folgenden geschmackvollen Vortragsweise. Die reiche Begabung des Hrn. Voretzsch zeigte sich eblant bei der Aufführung der «Jahreszeiten», welche in der verfloffenen Woche am 4. Dec. stattfand. Mit unermüdlichem Eifer hatte er alle Hindernisse und Schwierigkeiten zu überwinden gesucht, die er in einer kleinen Stadt einem dergleichen Unternehmen entgegenwerfen. Der Chor machte aber dafür seinem Dirigenten alle Ehre und wetteiferte mit den vortrefflichen Solisten, mit denen uns Berlin und Leipzig ausseheln mussten. Frau! Malvine Strahl ist zu bekannt in

der Partie der Hanne, als dass meine schwache Feder ihren Ruch noch vermehren könnte, und Herrn Windemann's herrliche Stimme, sowie sie durchweg edler und künstlerischer Vortrag erwarben ihm hier, wie er es wohl in Leipzig gewohnt ist, reichen Beifall. Beiden gebührt unser Dank, dass sie es nicht verschmäht haben, auch einmal in einer kleinen Stadt Ohr und Herz eines kunstliebenden Publicums zu erquickern.»

Das Publicum des Abonnement-Concerte in München brachte im Concert des 3. Dec. dem Dirigenten, Herrn General-Musikdirector Franz Lachner, eine glänzende Ovation.

Im Hannoverschen Hoftheater kam Gluck's «Iphigenie auf Tauris» zur befriedigenden Ausführung. Die Besetzung war folgende: Iphigenie Fr. Gotthe, Orestes Herr Slagemann, Pylades Herr Gunz, Thoas Herr Keller (ein junger Anfänger, von Stockhausen gebildet), Diana Fr. Namts.

Die «Siegis» meldet aus Carlsruhe: Am 8. Decbr. fand hier die zweite Aufführung von Schumann's «Genoveva» statt, unter leibhafter Theilnahme des Publicums (worunter auch von auswärts zahlreiche Musiker und Kunstfreunde), welches mit gespannter Aufmerksamkeit dem Verlauf der in alten Theilen abgedrehten Vorstellung folgte. Herr Hofcapellmeister Levi, dem man überhaupt die Wiederaufnahme dieser Oper zu danken hat, leitete die Aufführung, und es ist zu hoffen, dass sein Beispiel recht bald an allen deutschen Bühnen Nachahmung finden werde. Das hochbedeutende Werk wird bei entsprechender Darstellung auf jedes eingekommene gebildete Publicum ansprechend wirken. Die besagte Aufführung war in der Weise Wirkung nicht verfehlt. Die musikalische Einwirkung, Einige zweckmässige Kürzungen thaten sehr wohl und witz sich in der Folge noch Manches wirksamer gestalten. Vieles, ganz besonders aber das Finale des zweiten Act's, dass fast der ganze dritte Act machten sichtlich einen tiefen Eindruck auf das Publicum. Es sind aber auch Sachen von höchster Schönheit darin und diese Oper bat gewiss eine Zukunft.

Leipzig. Das fünfte Concert der «Euterpe» (10. Dec.) brachte R. Wagner's Faust-Ouverture, R. Vulkman's zweite Symphonie, dann Solovorträge der Gebrüder Thoma aus Pesti und des Violinisten Hrn. Heckmann. Concertmeisters der Euterpe. Erstere spielten ein Doppel-Concert in D-moll und Pastorale Andante von Carl Thoma «Vater», dann Etüde von Chopin und den türkischen Marsch von Beethoven, Letzterer ein Concert von Bazzini und eine Sonate von Handel.

Der Riedel'sche Verein veranstaltete am 13. d. M. eine Kammermusik-Unterhaltung, wobei Mozart's Streichquartett in C und Beethoven's Emoll-Quartett Op. 59, ausserdem noch Volkslied und Pastorelle von Haydn, eine Violin-Sonate von Handel und Lieder von E. F. Richter vortragen wurden.

Am 16. Dec. fand die 39. Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins statt, mit folgendem Programm: Ouverture zu Ludovika von Cherubini, Sonate in A-dur für Violoncell und Clavier von Beethoven, Männerchore von Gade und J. Otto, Walpurgisnacht von Mendelssohn.

ANZEIGER.

Für Geiger.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die hohe Schule des Violinspiels.

Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, bearbeitet und herausgegeben von Ferdinand David.

1. Biber, Sonate (C moll) 1 5	12. Tartini, Sonate (D dur) 1 5
2. Corelli, Folies d'Espagne (Va- riationen) 1 5	13. Vivaldi, Ciaccona (G moll) 1 5
3. Paganini, Sonate 2 15	14. Locatelli, Sonate (G moll) 2 15
4. Vivaldi, Sonate 1 10	15. Giuliani, Sonate (F moll) 1 10
5. Locatelli, Sonate (La Tombeau) 1 10	16. Sonate (A moll) { Oktave 1 10
— Sonate (G dur) 1 10	— (F moll) { Terzianen 2 15
7. Handel, Sonate (D dur) 1 10	17. Benda, Fr. Meistrin, Stamitz, Locatelli, Caprova 1 22 1/2
8. Vercelli, Sonate (E moll) 1 10	18. ———— (C moll) 1 10
9. Bach, J. S., Sonate (E moll) 1 10	19. ———— (C moll) 1 10
10. ———— Sonate (C moll) 1 10	20. ———— (C moll) 1 10
11. Handel, Sonate (A dur) 1 10	

Ueber die Vortrefflichkeit dieser Werke zum Studium kann kein Zweifel sein; ihre Wirkung im Concertsaal ist durch den öffentlichen Vortrag mehrerer derselben durch den Herrn Herausgeber glänzend in's Licht gestellt. So werden sie sich jedem Geiger von Belang empfehlen.

Zu Festgeschenken

besonders geeignet.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Haydn, Jos., Symphonien. Für Pianoforte zu 4 Händen von Fr. Wülner. Nr. 4 Fmoll. Nr. 5 Bdur. Nr. 6 Adur. Complett in 1 Band. Preis netto 4 Thlr.

[Diese Symphonien waren bis jetzt auch nicht im Druck erschienen.]
Hiller, Ferd., Op. 106. Operette ohne Text für Pianoforte zu 4 Händen. Preis 4 Thlr.

Op. 117. Hiller-Album. Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte. Preis 3 Thlr. 45 Ngr.

Töpfer-Album. Album für Orgelspieler. Mit Beiträgen von M. Brosig, A. W. Gottschalk, Dr. M. Hauptmann, Dr. Franz Liszt und vielen andern bekannten Componisten. Preis 6 Thlr.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

[334] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

J. S. Bach's Klavierwerke.

Mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik in Leipzig versehen von Carl Reinecke.

Erster Band.

No. 1. 12 kleine Präludien	12 Ngr.
• 2. 15 zweistimmige Inventionen	15 „
• 3. 15 dreistimmige Inventionen	18 „
• 4. Capriccio über die Abreise eines Freundes	6 „
• 5. Die 6 kleinen (französischen) Suiten	1 Thlr. 3 „

Franz Schubert's Werke.

Neue revidirte Ausgabe.

I. Lieder f. eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Erster Band. Dreissig Lieder von Goethe. Roth cartonnirt.
Pr. 1 Thlr.
Zweiter Band (erscheint demnächst). Die schöne Müllerin.
Ebenso. Pr. 20 Ngr.

II. Für Pianoforte zu zwei Händen.

No. 2. Phantasie, Op. 15	21 Ngr
• 4. Deutsche Tänze u. Ecossaises. Op. 33	6 „
• 5. Erste grosse Sonate. Op. 42	21 „
• 7a. Valses sentimentales. Op. 50. Heft 1	9 „
• 7b. do. do. „ 50 „ 2	6 „
• 8. Zweite grosse Sonate. Op. 53	21 „
• 11. Phantasie. Op. 75	21 „

III. Für Pianoforte zu 4 Händen.

No. 5a. 3 Marches héroïques. Op. 46. Heft 1	15 „
• 5b. do. „ 30. „ 2	15 „
• 7. Divertissement à la hongroise. Op. 51	27 „
• 15. Fantaisie. Op. 103	21 „

Die noch fehlenden Nummern und die Fortsetzung sind unter der Press.

F. Chopin, Polonaisen f. d. Pianoforte.

Neue Ausgabe. 8.

No. 1. Esdur. — No. 2. Cis moll. — No. 3. Es moll. — No. 4. Adur. — No. 5. Cmoll. — No. 6. Asdur. — No. 7. Asdur.
In roth cartonnirtem Bande. Pr. 1 1/2 Thlr

Früher erschienen:

F. Chopin, Walzer f. d. Pianoforte. 5.

No. 1. Esdur. — No. 2. Asdur. — No. 3. Amoll. — No. 4. Fdur. — No. 5. Asdur. — No. 6. Desdur. — No. 7. Cis moll. — No. 8. Asdur.
In roth cartonnirtem Bande. Pr. 1 Thlr

[335] Verlag von Carl Spielmeier in Göttingen.

**Vier Clavierstücke
in freier canonischer Weise**

componirt von

Julius Otto Grimm.

Op. 9. Preis 22 1/2 Sgr.

226

Verlag von I. Guttentag in Berlin.

Seben erschienen neu

Briefe über Musik an eine Freundin von L. Ehlert.
1868. 2. Auflage. Geheftet. 27 Ngr.

Diese Briefe behandeln die wesentlichen Fragen und Erscheinungen, welche von Beethoven bis auf unsere Zeit das musikalische Publikum beschäftigt haben. Die Neuheit des Standpunkts, sowie die aus dem gewöhnlichen Gesehe herausstrichende überraschend geistreiche, pikante Behandlung des Stoffes haben nicht verfehlt, Aufsehen zu erregen, und dem Buche in den gebildeten, von musikalischem Interesse belebten Kreisen die grösste Theilnahme zu verschaffen.

Musikalische Studien von W. Tappert. 1863. 1 1/2 Thlr.

Inhalt: I. Wandernde Methoden. — II. Ein Umwidlungsprozess. — III. Der übermässige Dreiklang. — IV. Die alterten Accorde. — V. Ein Dogma. — VI. Zooplastik in Tönen.

Früher erschienen:

Aesthetik des Klavierspiels. Von Dr. Ad. Kullak.
Geheftet 2 1/2 Thlr.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke von A. Reissmann. 1867. Geh. 1 1/2 Thlr. Eleg. geb. 3 Thlr.

Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke, dargestellt von A. Reissmann. Gr. 8. Geheftet 1 1/2 Thlr. Eleg. gebunden 4 1/2 Thlr.

Von Bach bis Wagner. A. Reissmann. Geh. 27 Ngr.

Lehrbuch der musikalischen Composition von A. Reissmann. I. Band. Elementarformen. Pr. 3 Thlr. II. Band. Die angewandte Formenlehre. Preis 3 Thlr.

Zur Tonkunst. Abhandlungen von Ernst Otto Lindner. Geh. 1 Thlr. 28 Ngr.

Musik und musikalische Erziehung. Von Wilh. Tappert. 1867. Geheftet. Preis 16 Ngr.

[337] Verlag von E. C. Leuckart in Breslau.

Seben erschien

Salamis.**Siegesgesang der Griechen.**

Gedicht von Hermann Lingg

für Solostimmen, Männerchor und Orchester
componirt von**Max Bruch.**

Op. 23.

Partitur 2 1/2 Thlr., Orchesterstimmen 1 1/2 Thlr.,
Clavierauszug 1 1/2 Thlr., Solo- und Chorstimmen 1 Thlr**Die Musikalienhandlung von
Robert Seitz in Leipzig**

Peterstrasse Nr. 14

empfehl ich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst der zweite Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Titel und Inhaltsverzeichnis des zweiten Jahrgangs werden mit der zweiten Nummer des nächsten Jahrgangs versandt.

Der erste und zweite Jahrgang ist noch sowohl in einzelnen Nummern, als auch gebunden zu haben.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint fortwährend an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Preis: Jährlich 3 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Preissumme 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gewöhnliche Petrarde oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 25. December 1867.

Nr. 52.

II. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Musikalische Biographien [Schluss], Kammermusik, Broschüren über Musik [Biographisches]). — Berichte aus Frankfurt a. M., Oldenburg, Binstock, Bonn und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Berichtung. — Anzeiger.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

W. A. Mozart von Otto Jahn. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

[Schluss.]

Auch im zweiten Band stellt im Vorlegrund hinsichtlich des Textes Kürzung und präcisere Fassung; hinsichtlich der Anmerkungen theils Aufnahme in den Text, theils Tilgung. Jene Behandlung des Textes scheint, wenn wir richtig beobachtet haben, bei diesem zweiten Band weniger einschneidend zu sein als beim ersten; bei Besprechung der Werke der letzten Periode, welche dem allgemeinen Interesse aller Musikalischen ganz besonders nahe lagen, würde gewiss auch eine tief gebende Umänderung stärker empfunden worden sein; und so ist die ganze Farbe der ersten Auflage hier im Ganzen weit mehr gewahrt als in dem ersten Band. Unter dem, was in dieser Auflage weggefallen ist, nennen wir einen Brief Mozart's über sein Schaffen (III S. 423 der 1. Aufl.), der für unrichtig erklärt wird; gewisse Parallelen mit neuerer Zeit oder Betrachtungen über neuere Kunsterscheinungen (III S. 389, IV S. 27) blieben auch jetzt weg; auch manche Notenbeispiele (z. B. IV S. 642, 674) haben, wiewohl sie das im Text Gesagte unmittelbar anschaulich machten, doch dem Bedürfniss der Raumersparniss weichen müssen.

Wichtiger aber als diese äusserliche Bearbeitung ist nun auch hier wieder die Betrachtung der innern Bereicherung, die das Buch trotz der verkürzten Gestalt erfahren hat. Auch für diese Periode (sie ist kurz als Mozart's Wiener Zeit zu bezeichnen) ist durch vereinte Untersuchungen Jahn's und Anderer noch manches Interessante an's Licht gekommen; zur Erweiterung der Kenntniss Mozart'scher Compositionen war auch diesmal in Köchel's Verzeichniss manche neue Notiz gegeben; auch für das Historische waren in einzelnen Fällen durch Privatmittheilung oder neu Erschienenes Beiträge gegeben; für die localen Wiener Verhältnisse scheint namentlich eine umfassende Durchforschung der Wiener Zeitung aus jenen Jahren, die für wichtige Ereignisse auch schon frü-

her herangezogen worden war, diesmal vorgelegen zu haben. Derartige historische Bereicherungen finden sich auch hier wieder durch das Ganze zerstreut; von besonderem Interesse müssen sie für uns sein, wo sie sich auf die bekanntesten und grösseren Werke beziehen. So lesen wir bei Gelegenheit des Figaro in der neuen Auflage von den Bemühungen der Freunde Mozart's um Aufführungen derselben (S. 214); wir erhalten genauere Nachweisungen über verschiedene für die Oper bestimmte Arien und Entwürfe, wobei eine in der ersten Auflage der Gräfin zugeheilte, nachcomponirte Arie jetzt als für Susanna bestimmt erkannt wird (S. 265, 267); ferner über die erste Redaction des Schreiiduets (S. 285), wozu auch die Skizzen mitgetheilt werden, über den in wenigen Takten bestehenden Anfang eines andern Duets (S. 274); und das treffende Urtheil Rossini's über den Figaro (S. 292) wird man mit Freude unter den Zusätzen erblicken. Beim Don Juan ist zunächst das ursprüngliche Personenverzeichniss (die Personenverzeichnisse sind überall aus den Anmerkungen in den Text genommen) vollständig gegeben (S. 308, vgl. auch 312) und die Zahl der ersten Wiener Aufführungen genau verzeichnet (S. 318); dann aber sind hier die neu gewonnenen Hilfsmittel von ganz besonderer Wichtigkeit für die Beurtheilung des Textes gewesen. Erstlich nämlich lag jetzt das ursprüngliche Prager und Wiener Textbuch (von Sonnleithner herausgegeben) vor; dann ist inzwischen von dem Don Juan Gazzaniga's, dem Vorgänger des Mozart'schen, ein Theil der Partitur aufgefunden worden, und die Inhaltsangabe desselben (S. 335) zeigt nunmehr, dass der Dichter des Mozart'schen, da Ponte, diesen Text, oder wenigstens das beide Dichter eine gemeinsame Quelle benutzt haben; auch in musikalischer Hinsicht sind einzelne Bemerkungen über die verschiedene Auffassung Mozart's und seines Vorgängers von Interesse. Von andern in diesem Zusammenhang uns begegnenden Zusätzen bemerken wir, dass Jahn mit Gugler's Ansicht, die Possunen im Finale des Don Juan seien nicht von Mozart geschrieben, sich nicht einverstanden erklärt (S. 353), und dass er den angeblich

von Mozart herrührenden Uebersetzungsversuch des Textes (IV S. 756 der 4. Auflage) jetzt entschieden für eine Mystification erklärt (S. 344, wo überhaupt die verschiedenen Uebersetzungen genauer angeführt sind). Auch für *Così fan tutte* lag jetzt das ursprüngliche Textbuch vor (S. 417); das Verzeichniss der Aufführungen dieser Oper ist im Einzelnen vermehrt (S. 422). Bezüglich des Titus lernen wir durch zwei mitgetheilte Skizzen, dass die Partie des Sesto von Mozart anfänglich als Tenorpartie beabsichtigt war (S. 469). Was bei Besprechung der Zauberflöte neu ist, betrifft vorzugsweise Urtheile und Aufführungen; bei Gelegenheit des Requiem erfährt man, dass die Vollendung desselben anfangs Eybler übernommen, zu einer selbständigen Weiterführung sich aber nicht habe entschliessen können. Die Veranlassung des Schauspiel-directors wird detaillirter erzählt (S. 219) und unter den neuern Bearbeitungen die von Stegmayer genannt (S. 222), über das Opernfragment *Loca del Cairo* noch ein weiterer interessanter Brief Mozart's mitgetheilt (S. 229).

Manches andere auf Mozart'sche Compositionen bezügliche Neue findet sich zerstreut und es wird dem darauf achtenden Leser nicht entgehen. So weit es neue, Früher nicht erwähnte oder nicht bekannt gewordene Stücke betrifft, haben auch hier die Bemühungen Köchele's wieder reiches Verdienst zu beanspruchen. Wir nennen von dergleichen als Beispiele die für Luise Villeneuve und für Albertarelli componirten Arien (S. 22, 23), die für das Jacquin'sche Haus componirten Terzette (S. 48), verschiedene Entwürfe zu Fugen für Clavier und Gesang (S. 75, 80, 85), ein Präludium für Clavier (S. 440), eine Nachtmusik für Quartett (S. 486), die in Prag geschriebenen Tänze (S. 427) u. a. Von andern interessanten Notizen, die sich auf kleinere Compositionen beziehen, merken wir z. B. an die detaillirtere Erzählung der Veranlassung des Bandl-Terzettes (S. 49, in welcher auch der eine Umstand corrigirt erscheint, dass nicht Baron van Swieten, sondern Mozart's Freund Jacquin der dabei theilnehmende Freund war), sowie der Cantate »Die Maturerfreude« (S. 95). Ein 1856 erschienenes Vocalquintett (III S. 333) wird als unächt angemerkt S. 50. Auch für das Verhältniss anderer Künstler zu Mozart und die Verehrung zu ihm überraschen uns immer noch neue Daten, so sehr wir auch darüber schon früher unterrichtet zu sein glaubten. Wen wird es nicht interessiren zu lesen, dass sich Beethoven Cadenzen zum D-moll-Concert aufgeschrieben hatte (S. 466, auch in die neue Beethoven-Ausgabe aufgenommen), dass er sich eine Fuge in C-moll abschrieb (S. 80) und sich den letzten Satz des Streichquartetts in A-dur eigenhändig in Partitur setzte (S. 185)? Dergleichen Notizen möchten wohl geeignet sein, die Frage nach Beethoven's Studien und namentlich seiner Nachahmung Mozart's anzuregen, die wohl schwerlich schon irgendwo genügend behandelt ist. — Neue Daten zur Geschichte Mozart's selbst finden sich ebenfalls wieder mancherlei; unter ihnen sind z. B. von

Interesse die Erzählung über die scherzhafte Art, wie Mozart mit dem Hornisten Leutgeb umging (S. 26, nach Mittheilungen Sonnleithner's), die Notiz, wie Mozart sogar Compositionen als Almosen weggab (S. 29, nach Parker), über Mozart's Freund Bridi (S. 46), die begeisterte Aeusserung des bejahrten Niemetschek über Mozart's Phantasiren (S. 131); die Reisen nach Berlin und Frankfurt sind durch kleine Züge vermehrt (Mozart's Wohnung in Berlin S. 443, die Bemerkung, dass zwischen ihm und Reichardt kein Verkehr stattfand S. 410, über die Sängerin Margarethe Hanel und den Eindruck ihres Gesangs auf Mozart S. 459, die Aufführung des Figaro in Mannheim S. 460). Bei Gelegenheit des *Ave verum* erfahren wir Näheres über Mozart's Verhältniss zu dem Regenschori Stoll in Baden (S. 462). Neu ist auch die Mittheilung, dass die Zauberflöte den Beifall Salieri's fand (S. 485), dass er für Schikaneder's Stein der Weisen ein Duett schrieb (S. 526), wie überhaupt auf das Zusammenleben mit dem lockern Schikaneder ein etwas bestimmteres Licht fällt (S. 466). Wahrscheinlich tragisch aber ist ein erst jetzt bekannt gewordenes, zu London in Privatbesitz befindliches italienisches Billet aus dem September 1791, also der Zeit, in welcher Mozart sich bereits kränkelnd fühlte, nach Jahns Vermuthung vielleicht an da Ponte gerichtet, der um dieselbe Zeit dorthin gereist war. Die sichere Erwartung seines bevorstehenden Endes (und doch drei Monate vorher), die Ueberzeugung, dass sein Requiem sein Grabgesang sein werde, der Eifer, mit welchem er daran thätig, sprechen sich darin auf eine ergreifende Weise aus (S. 539). Ueber das Grabdenkmal Mozart's konnte auch erst jetzt eine Bemerkung aufgenommen werden (S. 582). — Sollen wir auch noch einige Beispiele anführen, wo frühere Angaben berichtigt oder bestimmter gegeben sind, so führen wir z. B. an, dass die Anekdote über Joseph's II. erste Aeusserung über Don Juan in eine Anmerkung gesetzt und als unwahrscheinlich dargestellt wird (S. 312), sowie dass der angeblich von Mozart herrührende Schluss von Gluck's Iphigenien-Ouverture nunmehr nach Marx als von J. P. Schmidt herrührend dargestellt wird (S. 405).

Alle diese kleinen, vielleicht Kleinlichen Notizen sollen nur als Beispiele dienen; sie können kein volles Bild gewähren von dem Maasse von Arbeit, welches auch diese 2. Auflage aufweist, und über deren Art und Weise wir schon bei Gelegenheit des ersten Bands gesprochen haben. Was in der reichen und immer wachsenden Literatur unserer Tage hervorgetreten ist, hat an geeigneter Stelle seine Benutzung und Verwendung gefunden; auf Erweiterung der Kenntniss und Verwerthung älterer Literatur ist in grösstem Maassstabs Bedacht genommen; und wie nun bei aller dieser gelehrten stofflichen Bereicherung dennoch der Zweck, das Buch einem grössern Leserkreis handlicher und zugänglicher zu machen, nicht blos consequent verfolgt, sondern auch erreicht worden ist, bleibt bei diesem zweiten Band in der That bewundernswürdig.

Die äussere Anordnung ist auch hier dieselbe geblieben; die Abschnitte entsprechen hier, wo sie durch die Reihenfolge der grösseren Werke Mozart's sich von selbst ergaben, grösstentheils denen der ersten Auflage, nur dass sie wiederum, was die Uebersicht ausserordentlich erleichtert, mit Ueberschriften versehen sind. Eigentliche Umgestaltungen der Anordnung sind nicht versucht, und gewiss mit richtigem Takt. Eine Biographie eines Künstlers wird in dieser Beziehung immer gewissen Schwierigkeiten unterworfen sein. Wer den biographischen Faden streng festhalten und die äussern Data möglichst chronologisch geben will, wird bei der völligen Abtrennung der Behandlung der Werke ein deutliches Bild des Künstlers nicht stufenweise entwickeln können. Wer aber diese in die fortlaufende chronologische Erzählung an ihrer jedesmaligen Stelle einfügen will, wird wiederum zu häufig jene in störender Weise unterbrechen müssen. Es müssen also hier Compromisse versucht werden, und diese hat Jahr bereits in der ersten Auflage darin gefunden, dass für die Zeit, in welcher Mozart's Leben im Ganzen gleichmässig verlief, also für die Wiener Zeit, gewisse Seiten seiner Thätigkeit oder Gruppen seiner Erlebnisse zusammengefasst und über einen längern Zeitraum hinüber mitgetheilt werden, wobei denn freilich bei den einzelnen Hauptwerken zurückgegriffen und deren Veranlassung mitgetheilt werden muss; aber es ist dadurch erreicht, dass das Bild des Künstlers in seiner äussern Thätigkeit ein zusammenhängendes und deutliches, die Abfassung der Werke aber doch nicht aus dem Rahmen der Erzählung völlig abgelöst wird. Diese höhere Rücksicht musste eine Ordnung verlangen, welche mitunter, wenn man den Blick zu sehr auf das einzelne Nachstehende richtete, vielleicht auffallen konnte; die Klarheit der Schilderung ist dadurch nicht gehemmt, sondern gefördert.

Mit den verschiedenen Zugaben zu dem Werk ist es in der neuen Auflage so gehalten, dass Alles, was von Beilagen und Anhängen durch die vier Bände der ersten Auflage zerstreut war, nunmehr in den einen, beinahe 200 (oder mit den Notenbeilagen weit über 200) Seiten langen Anhang des zweiten Bands gesetzt ist; nur die Facsimiles sind dem ersten Band beigegeben. In jenem begegnen uns denn wieder die Biographien von Mozart's Schwester und Base (auch hier finden wir entsprechende Aenderungen, wie in der Biographie), die auch in der ersten Auflage enthaltenen Briefe Mozart's an Eltern, Schwester und Frau, und verschiedene Berichte und Beigaben, wie sie sich auch dort fanden; dazu sind die officiellen Documente verschiedenster Art (Taufscheine u. s. w., auch Dedicationen), welche früher unter dem Text standen, den Beilagen einverleibt; wir finden sie noch vermehrt durch den Todtenschein der Mutter (S. 390), auch das Pensionsgesuch der Wittve ist beigegeben (S. 395), eine Grabinschrift aus der Wiener Zeitung (S. 610), ein Protokoll der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna (S. 613); manche Briefe konnten aus dem erweiterten Mozartreum und durch

anderweitige Mittheilung zugefügt werden, auch die Texte der von Mozart componirten Kirchengesänge sind vermehrt; über Mozart's Portraits wird zusammenhängend gehandelt (S. 741). Manches dagegen musste nach dem neuen Plan jetzt wegfallen, so namentlich die langen Verzeichnisse Mozart'scher Compositionen; über die Bearbeitungen Mozart'scher Kirchencompositionen von Seiten Anderer, sowie die Zubereitungen anderer Compositionen für die Kirche wird in Beilage VII in Zusammenhang gehandelt. Auch die in diesem Band vereinigten Notenbeilagen erscheinen vermehrt; es sind denselben zu Anfang die ersten Salzburger Compositionen Mozart's beigegeben, 5 kurze Stücke (meist Menuetts) aus den Jahren 1761 und 1762; dann das in London 1765 componirte, von Pohl herausgegebene Madrigal, ein in Paris 1766 componirtes *Kyrie*, noch ein canonisch gearbeitetes *Kyrie*, ein 1770 in Bologna verfertigtes *Miserere*, Antiphonen von Mozart und Martini, endlich noch einige früher nicht mitgetheilte Skizzen zu Figaro und Titus. — Die dem Werke beigegebenen Portraits endlich sind so vertheilt, dass drei auf den ersten (das Bild des Knaben nach dem in Verona gemalten Bilde, das Bild des Vaters und das des jugendlichen Mozart nach dem Gemälde im Mozarteum), zwei auf den zweiten Band fallen (das Bild nach dem *Mdallion* von Bosch und das nach dem Gemälde von Tischbein).

Doch genug des Einzelnen: freuen wir uns von Neuem und in erhöhtem Maasse der reichen Gabe, die uns wiederum den hohen und edlen Meister so bewunderungswürdig und verehrungswürdig vor die Seele führt. In schönster Weise ist es dem Biographen gelungen, dem Leser die Spuren mühevollsten Arbeitens und tiefster Versenkung in den Künstlergeist so zu verdecken, dass wir fort und fort mit dem edlen und liebenswürdigen Menschen selbst zu verkehren, mit unserm eigenen Urtheil den Künstler zu würdigen und zu bewundern meinen. Mit Begeisterung stimmen wir ein, wenn er am Schluss sagt: „auch er war unser!“ aber wir würden es nicht so wissen wie wir es wissen, wie sehr er der Unsere war, in wie hohem Grad wir in Mozart den deutschen Mann und den deutschen Meister zu verehren haben, wenn wir es nicht von Jahr gelernt hätten.

Wir haben im Vorherigen nur beabsichtigt darauf hinzuweisen, worin der Gewinn dieser umfassenden neuen Bearbeitung sowohl für die Wissenschaft als auch für den Leser und sein Interesse zu suchen sei, also in welchen Beziehungen wir die neue Auflage als ein neues Werk anzusehen haben. Das musikalische und gebildete Publicum überhaupt wird dem verehrten Verfasser dankbar sein für die aufopfernde Mühe, welche er seinem Werk, an dessen historischem und ästhetischem Grundbestand ja nicht wohl zu rütteln war, trotzdem gewidmet hat, um das reiche und noch vermehrte Material den Forderungen, nicht der Wissenschaft, sondern der Lesewelt handlicher zu machen. Sicherlich wird dies grosse und würdige Denkmal deutschen Fleisses und deutscher Pietät in seiner

neuen Gestalt in noch höherem Grad, als dies schon bisher der Fall war, Eigentum des ganzen deutschen Volks werden.

Kammermusik.

- 1) Hermann Grädener (Sohn), Op. 1. Trio für Clavier, Violine und Violoncell. Hamburg, Fritz Schulert.
- 2) Moritz Weyermann, Op. 3. Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Elberfeld, F. W. Arnold.
- 3) Wilhelm Hill, Op. 42. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Frankfurt a. M., Th. Henkel.
- 4) Anton Krause, Op. 17. Sonate für zwei Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Hartel.

Es würde eine ernste, verantwortliche, zugleich aber auch sehr angenehme Arbeit sein, wenn wir dem musikalischen Publicum Rechenschaft abzulegen hätten von Werken, welche sämtlich den Forderungen eines ernsten Stils durchaus genügen und den weiten Spielraum, welchen obigen Formen dem Können des Componisten gewähren, vollständig und würdig ausfüllen: — leider ist uns unsere Arbeit bedeutend erleichtert, denn die Werke, welche uns beschäftigen, sind ihrem musikalischen Werth, ihrem Inhalt nach sehr verschieden und ungleich: während die zuletzt genannte Sonate unser ganzes Interesse geweckt und rege erhalten hat, tritt uns in den Trios nur die Mittelmässigkeit entgegen. Alle drei tragen den Stempel des Unvollendeten und zum Theil auch Unbedeutenden zu deutlich an sich, um bei der Ausführung wie bei der kritischen Zergliederung einen wirklichen Genuss zu gewähren und so ein Eingehen bis in's Detail zu rechtfertigen. Aus demselben Grund haben wir die Trios auch vorangestellt, um mit mehr Vergnügen bei dem Bessern vorbeugen zu können.

Auf das Op. 1 von Hermann Grädener (Sohn) möchten wir mehr das »Unvollendete« als das »Unbedeutende« beziehen. Es wäre thöricht, in dem Erstlingswerke eines Componisten jene Sicherheit in der Wahl und Behandlung der Themen, jenes Fernhalten von gefährlichen Extremen suchen zu wollen, welches den vollendeten Meister kennzeichnet. Aber wie der Meister verpflichtet ist, sein Licht nicht unter den Scheffel zu stellen, so sollte der Jünger eine öffentliche Kritik nicht eher herausfordern, als bis er gewiss wäre, neben unvermeidlichen Schwächen doch auch nicht wenige gereifte Früchte seines Studiums bieten zu können. Aus dem genannten Trio spricht ein gewisses melodisches Talent, nicht bedeutend zwar im ersten und letzten Satz, aber im Andante manche angenehme Wirkung erzielend. Der langsame Mittelsatz ist überhaupt der am besten gelungene. Die Stimmen sind bei aller selbständigen Führung vielfach zu einem wohlklingenden Ganzen vereinigt — und Wohlklang ist dasjenige, was wir im ganzen Stück dennoch am häufigsten vermissen. So harmlos und heiter der Eingang des Trios ist, zu so manchen harmonischen Härten und Schroffheiten, ungenügend vorbereiteten Uebergängen und unerwarteten Modulationen kommt es im weiteren Verlauf. Nicht als ob schon in dem Thema das widerstrebende Element vorbereitet wäre; in dem ganzen Werk scheint vielmehr die schöpferische Kraft nicht in ruhigem Fluss, sondern in mehr oder weniger gewaltsamen Absätzen gewalt und so jene Wirkung hervorgebracht zu haben, die keine willkürliche, erquickende genannt werden kann.

Doch dem Componisten des ersten Trios war es jedenfalls Ernst mit seiner Arbeit; *) — ob das auch bei Hrn. Weyermann der Fall gewesen, möchten wir bezweifeln. Mehr als

einmal haben wir bei der Ausführung des zweiten Trios über die Züge der Spielenden ein nicht zu unterdrückendes Lächeln gleiten sehen, so naiv, so höchst ungenirt reist sich hier Passendes an Unpassendes. Es ist so schwer nicht, ein gefälliges Thema zu erfinden, und Herrn Weyermann scheint das auch sehr leicht geworden zu sein, aber die Vollendung des Angefangenen, die Verarbeitung zu einem organischen Ganzen, die Verbindung der Hauptsätze und Nebensätze, sie will gelernt, geübt und auch von dem begabtesten Componisten erst nach und nach erworben sein. Wenn aber unser Künstler mit göttlicher Unbefangenheit seine Themen in einen kaskadenartigen Lauf ausgehen lässt, so oft die Erfindung zu früh gerendert hat, oder wenn er, zu sehr in die hohen oder tiefen Regionen gerathen, auf einer Tonleiter und gebrochenen Dreiklängen sehr schnell, aber auch sehr überraschend hinab und hinauf klimmt, so kann die Kritik nicht glauben, dass es ihm ernst sei, und kann ihrem Maassstab auch nicht im Ernst anlegen. An Klangfülle und bequemen Figuren fehlt es nicht, aber an dem Streben nach einem höhern Ziel.

Wenn die beiden ersten Trios leicht auf wenig erfahrene Urheber schliessen lassen, so fällt dagegen bei dem dritten Trio von Wilhelm Hill jedes Unfertige fort. Glatt, in vorgeschriebener Weise, ohne Anstoss, ohne Unerlaubtes fliesst das Werk dahin, leider aber auch ohne höhere Aufschwung, ohne irgend Etwas, was auf Ringen und Streben nach Bedeutenderem schliessen liesse, und wofür wir gern einmal eine Unebenheit in den Kauf nehmen würden. Die Cantilänen sind durchaus gesangreich, begrüßen uns aber zum grossen Theil wie alte, liebe Bekannte; die Behandlung der Instrumente ist bequem und nicht wirkungslos, doch steigt die Wirkung niemals über das Niveau des Gewöhnlichen. Ausdrücklich ausschliessen müssen wir dabei nur einzelne Stellen, wie im 17. bis 24. Takt der Menuett, die, weil sie geradezu trivial sind, in einem Werk der erstern Kammermusik nicht vorkommen sollten.

Wenden wir uns nun der Sonate für zwei Pianoforte von Anton Krause zu, so sei bemerkt, dass, wenn es schon erfreulich ist, dann und wann einer Sonate in der bezeichneten Form zu begegnen, es gewiss noch erfreulicher genannt werden kann, wenn, wie bei der obigen, auch der Inhalt beachtungswerth erscheint. Eine Clavierpartitur liegt uns nicht vor, nur die beiden Stimmen, und diese hat das Werk bei der Ausführung einen recht angenehmen Eindruck auf uns gemacht, und da ein genaues kritisches Eingehen für den Leser, ohne eine Partitur zur Hand zu haben, von wenig Nutzen sein dürfte, so begnügen wir uns, nur im Allgemeinen auf den Inhalt aufmerksam zu machen, wollen aber von vornherein einem Jeden, der in der Lage ist, derartige Musik ausführen zu können, dem zwei Instrumente zu Gebote stehen, das Werk angelegentlich empfohlen haben. Die Sonate hat nur drei Sätze, ein *Allegro ma non troppo*, ein *Andante* und ein *Allegro vivace*. Der erste Satz E-dur $\frac{3}{4}$ wird vom zweiten Clavier nach einer zweitägigen Einleitungsfigur mit einem ruhigen Thema im Tenor unter wiederiger Achtelbegleitung der rechten Hand eröffnet, nach 16 Takten nimmt das erste Clavier das Thema in hoher Lage und in Begleitung des zweiten Claviers auf, und zwar treten dabei die in der ersten Begleitung mehr versteckten Gegenbewegungen des Themas in verstärkter Weise und bedeutungsvoller hervor. Ganz in derselben, für zwei Instrumente so ausserordentlich wirkungsvollen Abwechslung, eine Eigenschaft, die für den ganzen Bau des Werks lobend anerkannt werden muss, wird dieser Satz in den Zwischenperioden, im zweiten Thema, sowie auch im zweiten und dritten Theil, fortgeführt. Die einmal eingeführten Motive und Figuren finden ihre Verwendung und drängen sich auch im zweiten Theil zusammen, die Einheit des Ganzen ist durchaus gewahrt und nirgends mischt sich etwas Fremdartiges oder gar Ungehöriges

*) Eine neuere Arbeit desselben jungen Componisten, ein Clavierquartett, hat kürzlich in Wien fast unbeschränktes Lob und grossen Beifall gefunden. D. Red.

ein. Im zweiten Satz, G-dur $\frac{3}{4}$ -Takt, tritt das Thema in einfachen Accorden im ersten Clavier zuerst auf, schließt im 8. Takt im Dominantseptimen-Accord auf A, um aus dem gleichen Accord auf D durch das zweite Clavier nach der Tonika wieder zurückgeführt zu werden und nach abermaligen 8 Takte dasselbst seinen ersten vollkommenen Abschluss zu finden. Mit einem, in claviermäßig gehaltenen Begleitung verschlungenen Gegen Thema und spätem Anklingen an das erste Thema wird der Satz weiter geschlossen, bis in dem Mittelsatz unter lebhaften Zweindreissigstel-Figuren, perlenweise auf beide Instrumente vertheilt, und in mannigfachen Modulationen die Gegensätze effectvoll aufgestellt werden. Nach gewonnener Rückkehr zur Tonika erscheint nun wieder das erste Thema, verstärkt durch Octaven im zweiten Clavier, aber unter Begleitung einer Sechszehntel-Triolenfigur im *unisono* des ersten Claviers, und mit Uebernahme dieser Figur in einfacher Weise vom zweiten Clavier, wie in nochmaligen thematischen Andeutungen schließt der Satz pp ab. Der letzte Satz, E-dur $\frac{3}{4}$ -Takt, hebt einleitend mit einer Passage auf dem Dominant-Accord im ersten Clavier an, das zweite Clavier führt das leicht und frisch klingende Thema ein, vom ersten wieder aufgenommen, schließt sich ein zweites Thema in *grazioso* melodisch daran. Der ganze Satz bewahrt diese Frische und Lebendigkeit, alle Figuren, nicht claviermäßig erfunden, mannigfaltige aber verwandte Modulationen, suchen auch hier die schon hervorgehobene Einheit im Stil zu wahren, und selbst der brillant gehaltene Schluss stützt sich folgerichtig auf das Thema. Die Ausführung im Zusammenspiel bietet durchaus keine grossen Schwierigkeiten, da Alles höchst durchgereicht liegt. Eine Erleichterung gewähren noch die durch's ganze Werk mittelst Buchstaben markirten grossern Perioden und die so gute Dienste leistenden sogenannten Stichnoten.

Broschüren über Musik.

(Biographisches.)

Joseph Haydn. Ein Lebensbild. Nach authentischen Quellen dargestellt von C. Albert Ludwig, Cantor zu Niedergera in Thüringen und Inhaber der herzoglich sachsenweissenfeldischen Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft. Nordhausen, 1867.

§. Wer sich etwa durch die Titelbemerkung *nach authentischen Quellen* zu dem Glauben verleiten lässt, der Verfasser des Lebensbilds habe zu seinem Zweck selbst in Archiven nachgeforscht, um Neues zu bringen oder Widersprüche aufzudecken, wird gleich im Vorwort der Broschüre enttäuscht werden. Der Verfasser sagt daselbst, dass er nur bringt, was Griessinger und Dies bereits im Jahr 1810 gesagt und was in letzter Zeit Wurzbach, mit Benutzung der von Karaján veröffentlichten Londoner Briefe Haydn's, in seinem *„J. Haydn und sein Bruder Michael“* zu Grunde gelegt hat. Wenn man einige eingeschaltete, aus verschiedenen Zeitungen entnommene Anekdoten, dann die von Handlich veröffentlichten Briefe Haydn's an die Tonkünstler-Gesellschaft in Wien anrechnet, enthält die Broschüre im Grunde nicht viel mehr, als was schon Gerber (1812) und Fröhlich (Ersch und Gruber), namentlich Letzterer in sehr anziehendem Gewände, gebracht haben. Der Leser, dem die hier genannten Quellen unbekannt sind, hat in Ludwig's Lebensbild höchstens den Vortheil, die bis jetzt fort und fort wiederholten Irrthümer über Haydn hier beisammen zu haben. Da wir ohnedies eine ausführliche Biographie Haydn's nach Quellen, an Ort und Stelle beschöpft zu erwarten haben, wäre es überflüssig und würde hier zu weit führen, auf eine Unzahl Lücken und Fehler aufmerksam zu machen, für die der Verfasser selbst unschuldig ist. Nach dem unterdessen erschienenen *„Mozart und Haydn in London“*,

welches Buch den wichtigsten Lebensabschnitt Haydn's bespricht, lässt sich wenigstens dieser Theil des *„Lebensbilds“* berichtigen. So fand das erste Salomon-Haydn-Concert nicht im Februar, sondern im März statt; Haydn wechselte seine Wohnung nicht, sondern blieb bei Salomon und dieser trat die Dirigentenstelle in den Professional-Concerten nicht an Cramer ab, da er sie nie bekleidet hatte, indem Cramer seit dem Bestehen dieser Concerte (1783) erster und einziger Dirigent war und blieb. Am allerwenigsten aber hatte Haydn mit der Direction der Professional-Concerte auf zwölf Abende abgeschlossen; ferner fand die Feiertaglichkeit in Oxford, wobei Haydn die Doctor-Würde verliehen wurde, im Juli und nicht im Juni statt, und die Sängerin Mara wurde dabei nicht ausgesucht, da sie (und dies aus guten Gründen) gar nicht dabei zugegen war u. s. w. — Wenn man allein nur das von Wurzbach zusammengestellte Verzeichniss der in allen möglichen Zeitungen, Broschüren und Büchern zerstreuten Schriften über Haydn überblickt, wird man den Verfasser des Lebensbilds gern entschuldigen, dass er, an dem Ort seiner Bestimmung seiner Stunde, sich die nötigen Materialien zu seinem Zweck verschaffen zu können, mit dem besten Willen nicht mehr bieten konnte, als er vielleicht Anfangs selbst hoffte. Nur hätte er durch seinen anlockenden Titel nicht die Ansprüche an seine Arbeit selbst hinaufschrauben sollen.

Berichte.

Frankfurt a. M. DL. Das Museum hat in seinen ersten Concerten bereits gezeigt, dass es in der Vorführung uns noch unbekannter Werke, neben den längst Anerkannten, fortzuführen die Absicht hat. Wir hörten an fünf Abenden bei jetzt 8 Symphonie von Mozart C-dur (Jupiter), von Beethoven C-dur, hier seit mehreren Jahren nicht vorgekommen, von Schumann B-dur, von Haydn E-moll, von Hiller E-moll und Fragmente von Schubert H-moll. Die drei letztgenannten waren für uns neu. Die des alten Haydn verzichtet so sehr auf allen büssen Glanz, dass sie fast wie ein Quartett erschein, mit aller Daten sehr frisch und interessant gearbeitet; der letzte Satz befriedigt nur deswegen nicht, weil er zu kurz ist. Das Hiller'sche Werk machte den Eindruck, als ob der Componist zu den verschiedensten Zeiten daran gearbeitet habe, es schien mir des Flusses zu ermangeln, hat aber, wie jedes Hiller'sche Product, viele treffliche Einzelheiten. Ueber Schubert's Fragmente habe ich nichts zu sagen, was nicht mehrfach gesagt wäre, auch ich bedanere lebhaft, dass wir das Werk nicht ganz besitzen. Noch ist zu constatiren, dass Schumann's B-dur-Symphonie, mit ganz besonderm Schwung und Feuer ausgeführt, den lebhaftesten Anklang fand. Die Tuarturen der ersten fünf Abende waren: Oberon von Weber, Fingasköhle von Mendelssohn, Hamlet von Gade und Coriolan von Beethoven. Gesangsleistungen hörten wir bis jetzt von den Damen Enequist, Reiser, Heiss und Ehn, von welchen keine ganz besondern Eindruck machte, die auffallende Kälte, mit welcher unser Publicum die Eine behandelte, scheint mir ebenso ungerecht, als der überaus grosse Beifall, den es der einseitigen Trillervirtuosität einer Anders stück spielte Mendelssohn's Concert zu D, im Hauptmann und Schumann, hörten wir. Unter den letztern der König von Thule, Schon Rollfrott, Bencarousel, sprach nur das zweite an. Als Violinspieler producirten sich Heermann von hier, Dupuis aus Lutich und Decke aus Karlsruhe, der Erstgenannte scheint mir, bei gleicher Fertigkeit, die andern an Tonfülle und Ruhe des Vortrags zu überreffen. Im Clavierspiel machten sich E. Lübeck und C. Tausig den Rang streitig. Ich werde mich hüten, dem Streit enscheiden zu wollen. Lübeck spielte Mendelssohn's Concert zu D, milder bedeutend als das andere, aber auch sehr selten gehört, ferner zwei Theile der Beethoven'schen Sonate Op. 31 in Es — warum nicht die ganze? Tausig halte Beethoven's unverwundliches Concert in Es gewählt, nebst einer sonderbar wirren *„Phantasie“* von Liszt, welche dem Spieler Gelegenheit gab, seine eminent' Fertigkeit im brillanten Licht zu zeigen. Ueber zu schnelle Tempi sage ich in meinen Berichten nichts mehr, ich betrachte dies als selbstverständlich bei den Virtuosen.

Herr Carl Hill, welcher durch seine Mitwirkung den Werth so vieler unserer Concerte erhoht hat, gab nun, im Verein mit dem Pianisten Wallenstern, ein eigenes Concert. Ausser den trefflichen Leistungen der Concertgeber hatten wir auch Gelegenheit, das Violinpiel des Herrn F. David aus Leipzig zu bewundern; nicht

von Schumann und Beethoven, einen Zauber, welcher den vorgelegenen Compositionen an sich grösstentheils nicht ohne wohnt. — Die Ausführung der beiden Soneten von Mozart und Schumann war eine sehr gute, wie auch Bühring, auf welchen ich schon in einem meiner früheren Berichte Ihre Aufmerksamkeit gelenkt habe, in dem Reminiscenzen von Chopin u. A. gespielte Rhapsodie von Liszt sowohl in technischer Beziehung als inhaltlich, wie auch mit leiser Nennscheidung vorbrachte.

Am folgenden Tage (16. Nov.) fand, ebenfalls unter Mitwirkung von Stockhausen, das zweite Abonnements-Concert statt mit folgendem Programm: Beethoven, Overture zur Namensfeier; Händel, Arie „Vance al bosco“ aus der Oper *Aesclius* (Stockhausen); Spohr, Andante aus „Die Weibe der Tönes; Nicolò, Romanze aus *Jocunde* und Rossini, „La danza Tarantole“ (Stockhausen); C. Schubert, Adagio für Violoncello (Wih. Müller); F. Schubert, Lieder aus der schönen Müllerin (Stockhausen); Durch Umsätze am Besuch dieses Concerts verhindert, muss ich darauf verzichten, Ihnen nähere Details über dasselbe mitzutheilen; dem Vernehmen nach sollen die Müllerlieder jedoch ihre Pflicht gethan und die Zuhörer zu einem wahren Enthusiasmus hingerissen haben.

In dem dritten Abonnements-Concert (22. Nov.) und in dem vierten *Can marmosik-Soirée* (24. Nov.) trat Frau Clara Schumann auf. Das Programm der beiden Concerte war folgendes: I. Ad. Jensen, „Gang nach Emmaus“, kirchliches Tonsstück nach dem Evangelium Luc. 24, 13—34; Beethoven, Concert (G-dur) Op. 58, für Pianoforte; Händel, erster Satz aus dem Concert für Streichinstrumente; Mendelssohn, *Rondo capriccioso* (H-moll); Gade, Symphonie (C-moll). II. Schumann-Abend: Quartett Nr. 3; Romanze (D-moll) aus Op. 36, *Wohn? und Traumeswirren* aus Op. 12 (Clara Schumann); *Frauen Liebe und Leben*, *Liedercyklus* (Cl. Schumann und Frau Müller-Bergbaus); *Quintett* (Es). — Was das Spiel des gelehrten Gastes betrifft, so wollen wir uns die Erinnerung an dasselbe nicht durch ein sicheres Zergliedern trüben. Es versteht sich von selbst, dass der von Seiten des Publicums der Künstlerin gespendete Beifall ein wahrhaft enthusiastischer war.

Die von der Götin unsers städtischen Capellmeisters, Frau Müller-Bergbaus, gesungene Liedersammlung „Frauen Liebe und Leben“ von Chamisso, composit von Schumann, wurde von derselben mit gutem Verstande, jedoch mit hinwegweisender ausreichender Stimmleistung gesungen. Die Wahl gerade dieser Liedersammlung zum Vortrag im Concertsaal können wir als nicht richtig gebührend nicht billigen, wie wir es überhaupt tadeln müssen, wenn Sängern in ununterbrochener Reihenfolge einen ganzen Cyklus von Liedern herunterzungen; es ist unedelm, dass die Aufmerksamkeit des Publicums, welches doch schliesslich auch Narven hat, bis zu Ende gespannt erhalten werden kann. — Die Orchesterführungen angehend, so wurde Ad. Jensen's Gang nach Emmaus, ein interessantes, etwas stark zukünftig gefärbtes Tonsstück, welches wir nun und nimmer für ein kirchliches halten können, gut zu Gehör gebracht; die Gade'sche Symphonie (C-moll) mit ihrem stark ausgeprägten nordischen Charakter ging geradweg ihrem Ziel.

Bonn. In dem dritten Abonnements-Concert, 12. Dec., kam Mendelssohn's *Psalm* zu einer in erfreulicher Weise gelungenen Aufführung, sowohl den Solisten, als namentlich auch dem Chor ist das Verdienst dieses Gelingens anzuschreiben. Vollzukommen ist bisher und an frischen und tüchtigen Stimmen reich, sang derselbe das gut erfassende und sorgsam einstudirte Werk mit Lust und Liebe; er liess einmal wieder, nach manchem durchlebten Mangel, eine neue und gute Zukunft ehen. Was die Soli betrifft, so ist hinsichtlich der Bass- und Altpartie alles damit gesagt, dass sie in den Händen von Herrn Hill und Frau Schrack waren. Herr Wagner von Colner Stadthaus sang die Tenorpartie mit Geschmack und feinem empfindendem Vortrag, bei welchem ihm seine weiche bisgemahe Stimme auf's Beste zu Gute kam; wir hoffen ihm auf dem Gebiet des Oratoriensanges, zu welchem er sich sehr wohl eignet, noch öfter zu begegnen. Fri. Eversmann von hier, welche trotz erheblichen Unwohlseins die übernommene Sopranpartie durchführte, verdiente sich dadurch den Dank des Publicums, welches auch bei der grossen Schwierigkeit des Intonirens und fließenden Vortrags der wohlklingenden und ausgiebigen Stimme der Sängerin seine Anerkennung nicht versagte. Die gute Ausführung gereicht unserer Direction entschieden zur Ehre und lässt uns für die Folge Entsprechendes hoffen.

Leipzig. Ueber des sechste Abonnements-Concert können wir uns um so kürzer fassen, als sämtliche darin ausgeführte Werke, sowie auch die ausführenden Künstler lang bekannt sind und das Urtheil über dieselben feststeht. Den Anfang machte J. L. Rietz's dritte (Es-) Symphonie, deren feinstnügige Instrumentierung im Gewandhauseal besser als anderswo zur Geltung kommt. Den Anfang des zweiten Theils bildete Schumann's *Genevieve-Über-*

ture. Das ganze übrige Concert war ausgefüllt durch Solovorträge der Sängerin Frau Jenny Burde-Ney aus Dresden und des Pianisten Herrn Taugis. Ersterer sang im ersten Theil *Recitativ* und Arie aus Gluck's *Iphigenie auf Tauris*; — ich sah in dieser Nacht, im zweiten Theil *Recitativ* und Arie aus Mozart's *Così fan tutte*; — *Er liebet — bleibe — doch nicht*; Herr Taugis spielte Schubert's *Phantasie* Op. 43 in der symphonischen Bearbeitung von Liszt, und zum Schluss *Romanzen* in Schubert's *Waldscenen* Nr. 4, *Allegro scherzoso* von Scarlatti und *Rhapsodie Anonima* (Nr. 4) von Liszt, worauf er nach stürmischem Beifall noch desselben Ungarischen Stürmmarsch zuzug, über welches Stück die grauen Mauern des Gewandhauses ebenso ertöneten, wie über den Beifall, den Herr Taugis damit ertönte. Herr Taugis ist ohne Weiteres der grösste Techniker, den unsere Zeit auf dem Clavier aufzuweisen hat, er spielt auch geschmackvoll und scharf für uns in dieser Hinsicht über dem Stein. Im Uebrigen spricht sein diesmäliges Programm deutlich genug. Frau Burde-Ney verfuhr nicht mehr frei über ein schönes Organ, oder ihr Vortrag weisse die einigermassen vergessen zu machen. Sie fand nach der Gluck'schen Arie mehr Beifall als nach der Mozart'schen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Ueber ein in Basel ausgeführtes neues Clavierconcert von dem in Winterthur ansässigen Componisten Herrn von Götz schreiben die *Bäbler Nachrichten* vom 3. Dec. : Wenn auch eine regelmassige Brechung unserer Abonnements-Concerte an dieser Stelle nicht üblich ist, so darf dagegen das jüngste derselben um so weniger mit Stillschweigen übergangen werden, als es uns nicht nur mehrere bereits bekannte Orchester- und Gesangs-Compositionen in würdiger Wiedergabe zu Gehör brachte, sondern sich auch durch die erste Ausführung eines kürzlich erst vollendeten Clavier-Concerts des unter uns noch vom vorigen Winter her in gutem Andenken stehenden Componisten Hermann Götz aus Winterthur auszeichnete. Hatte derselbe in seinem Trio, welches er damals in einer der *Bälwachen* Triosireen vortrug, sich schon als trefflicher Clavier-Componist erwiesen, so gab die bald darauf erfolgte Aufführung seiner Symphonie in einem unserer Abonnements-Concerte ihm das Zeugnis, dass er auch der noch viel schwierigeren Aufgabe gewachsen sei, diejenige Zusammenstellung von Instrumenten der mannigfaltigsten Klangfarbe, welche in unserer Zeit ein Concert-Orchester bilden, seinem schöpferischen Talent dienstbar zu machen und zu einer mächtigen geschiedeneren Gesamtwirkung in ebenso genialer als kunstgerechter Weise zusammenzufügen. Mit seinem Clavier-Concert hat uns Götz einen neuen Beweis seiner vorzüglichen Begabung gegeben. Nicht nur bilden, was die Erfindung betrifft, die drei Sätze den glücklichsten Wechsel schöner Motive, bald feurig, bald sanfter Charakter, sondern das Verhältniss der glänzenden Clavierpartie zu der meisterhaft behandelten und ebenso fern gedachten, als anberichtigten, oft ganz neuen Combinationen reichem Begleitung des Orchesters, zeigt durchgehend das schönste Mass, und verleiht dem Ganzen den Charakter des abgerundeten, einheitlichen Kunstwerks; es ist effectvoll ohne Effectschwerei, gediegen und doch im besten Sinn des Wortes modern. Fügen wir noch hinzu, dass der Componist die schwierige Aufgabe, die er der Clavierpartie zugehört hat, mit ebensoviel Bravour in den Passagen- und Krafttönen als feiner Empfindung und zupfingender Feinheit in den gemächlichen Vortrag, und dass der reichliche Beifall und Hervorruft am Schluss dem Componisten wie dem Vortragenden galten. Besonders darf hervorgehoben werden, dass sich das Orchester dem Einstudiren dieses neuen Werks, ungeachtet der Extraprobe, welche es erforderte, mit einer Liebe und Ausdauer unterzog, welche dem Componisten als der unverkennbarste Beweis der Aberkennung gelten musste, welche unsere Künstler, als sachkundige Richter, demselben schon und bei solcher Gestaltung von dieser Seite konnte es daher nicht fehlen, dass die gelungene Wiedergabe der Composition dem innern Werth derselben in bester Weise entsprach. Möge dem Componisten bald die Freude zu Theil werden, sein Werk in den ersten Concert-Instituten Deutschlands zu wohlverdienter Würdigung gebracht zu sehen.

Aus Schweinfurt wird uns geschrieben: In Bayern ist seit etwa 43 Jahren sowohl in der Kunst des Orgelspiels, als auch im Orgelbau ein sehr bemerkenswerther Umschwung zum Besseren eingetreten. In der ersten Beziehung haben Männer, wie der in vielen Kreisen bekannte Professor der Musik Dr. Herzog in Erlangen, sich durch Forderung der lebhaft erwachten Freude so dem herrlichen Werken eines Händel, S. Bach, Krebs etc. hochverdient gemacht, in der letztern Hinsicht ist dem unersäthlich strebsamen Orgelbauer G. F. Steinmayer in Oettingen am Ries eine grosse Wirksamkeit zu danken, da er eine Reihe vorzüglicher Orgelwerke geliefert hat, die keine Concurrenz scheuen dürfen. Als solche sind uns

neuester Zeit jene zu Kempten, Kronach, Mindelheim, Salzburg und Schweinfurt zu nennen. Selbst Herr des hohen Orchesters, meisterhaft ausgeführt mit herrlicher Intonation der Stimmen. Das zuletzt aufgestellte Werk mit breiter Bestand am 2. Decbr. d. J. seine Prüfung durch den Musikprofessor Dr. Herzog als Sachkundigen, der sich in Bezug auf Disposition, Mechanik, Intonation, Material, dann auf die Kostensumme äusserst günstig aussprach. — Siemmayer u. Comp. werden im Laufe des kommenden Sommers den Umbau der berühmten grossen Orgel der Klosterkirche zu Amorbach im Auftrag des Fürsten von Leiningen vollenden, worüber seiner Zeit einige Mittheilungen folgen sollen.

Der Gesangsverein zu Torgau veranstaltete am 14. Decbr. ein Concert, in welchem M. Bruch's »Friedhof« und Gade's »Erlkönigs Tochter« zur Aufführung gebracht wurden.

Die Redaction der Münchner »Süddeutschen Zeitung« über dem

Strich ist mit der Redaction desselben Blatts unter dem Strich auseinander gekommen. Selbst Hrn. Frobel sind also die Auslassungen der dortigen Wagner-Clique zu viel gewesen; dieselbe will jetzt ein Wochenblatt gründen, um desvorgegen unter königlichem Schutz ihre Ansichten zu verbreiten.

Das Grenchen-Concert in Coln (17. Dec.) war dem Andenken Beethoven's geweiht, fand unter Mitwirkung von Frau Schumann und Hrn. Stockhausen statt und brachte die Pastoral-Symphonie, die Leonore-Ouverture III, das Gdur-Concert, die Cdur-Phantasie und verschiedene Lieder des Meisters.

In Dresden wurde der 18. Dec. (Geburtstag C. M. v. Weber's) durch die dreihundertste Aufführung des »Freischütz« gefeiert.

Berichtigung.

Ein Concertprogramm, das aus uns der Schweiz zugekommen war, ist irriger Weise in den »kurzen Nachrichten« unserer 50. Nummer unter Basel mitgetheilt worden. Es muss statt dessen Zürich heissen.

ANZEIGER.

[199] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Seeben erschien

Ich hatte viel Bekümmerniss

Cantate

von

Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur	4 Thlr.
Orchesterstimmen	4 1/2
Clavierauszug } A. Grösse Ausgabe in 4 netto 5	
} B. Handausgabe in 8 netto 13 Sgr.	
Chorstimmen	4 Thlr.

Hieraus einzeln im Clavierauszuge:

1. Arie: »Senfer, Thränen, Kummer, Noth« für Sopran netto 5 Sgr.
2. Recitativ u. Arie: »Bäche von gesalzenen Zähren« f. Tenor u. 6 Sgr.
3. Recitativ und Duett: »Komm, mein Jesu und erquick« für Sopran und Bass 30 Sgr.
4. Arie: »Erfreue dich Seele, erfreue dich Herz« für Tenor u. 6 Sgr.

Ausser der Mattheus-Passion dürfte unter den unsterblichen Compositionen Bach's keine einer ähnlichen Popularität und allgemeine Verbreitung zu erlangen würdiger sein, als die oben angezeigte Cantate. Die Erhabenheit der Tonsprache darin ist, gleichwie in der Mattheus-Passion gepaart mit einer so merkwürdigen Fasslichkeit und Eindringlichkeit, dass sie selbst die mit Bach's hebrern Geiste noch wenig Vertrauten auf's Tiefste berührt, erschüttert und erhebt. Durch R. Franz' treffliche Bearbeitung und das Vorhandensein des gesammten Stimmapparats sind die bisher der Aufführung dieses Werks entgegenstehenden Schwierigkeiten beseitigt.

[200] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Franz Schubert, Die schöne Müllerin.

Liederzyklus von Wilh. Müller. Roth cart. Pr. 20 Ngr.

[201] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

in Canonform

für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass

(Orchester)

componirt von

Julius O. Grimm.

Partitur 22 Ngr. Stimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Vierbändiger Clavier-Auszug vom Componisten 4 Thlr. 5 Ngr.

[202] Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen soeben:

Musica sacra

Sammlung von Hymnen und Motetten

für Männerstimmen herausgegeben von

B. Kothe,

Kgl. Musikdirector in Oppeln.

Zweite, wesentlich erweiterte Auflage der katholischen Männerchöre von

B. Kothe.

In drei Theilen.

Erster Theil: **Wethnaoctakreis.**

Partitur 30 Sgr., Stimmen (à 6 Sgr.) 24 Sgr.

Der zweite Theil: **Ostarkreis** erscheint im Februar 1863.

An die geehrten Abonnenten.

Mit dieser Nummer schliesst der zweite Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Titel und Inhaltsverzeichnis des zweiten Jahrgangs werden mit der zweiten Nummer des nächsten Jahrgangs versandt.

Der erste und zweite Jahrgang ist noch sowohl in einzelnen Nummern, als auch gebunden zu haben.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

EDA KUMM LOEB MUSIC LIBRARY



3 2044 043 920 586

