

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 4.

KÖLN, 26. Januar 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. O. Jahn's W. A. Mozart. I. Von L. B. — F. Ed. Wilsing: *De profundis*, Ps. 129, für vier Chöre und Orchester. Von K. — Aus Amsterdam (Oper, F. Hiller u. s. w.). Von S. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, II. Concert des Männergesang-Vereins, III. Soiree für Kammermusik — Dessau, Musikschule — Berlioz in Weimar — Schlesinger's Nationallieder — Utrecht).

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

I.

Die werthvollste Festgabe zur hundertjährigen Feier von Mozart's Geburtstage hat Prof. O. Jahn der musicalischen Welt durch das Werk dargebracht, welches obigen Titel führt. Wir sind der Verlagshandlung (Breitkopf & Härtel in Leipzig) Dank schuldig, dass sie wenigstens den ersten Theil gerade jetzt erscheinen liess, wo die allgemeine Theilnahme, ja, eine gewisse Aufregung durch ganz Deutschland in Bezug auf die Säcularfeier Mozart's den Freunden der Tonkunst die freudige Gewissheit gibt, dass der Sinn für die wahre Musik noch überall lebendig ist, die sichere Bürgschaft, dass den gesunden Geschmack des deutschen Volkes der Aufguss auf narkotisches Notenkraut und der Brand überpfeffelter Ton-Gerichte stets anwidern wird, — eine Kundgebung gegen die Poesie-Musiker und Programmatisen, wie sie kaum schlagender gedacht werden kann. So wird denn auch Jahn's Werk, das gerade jetzt vielleicht mehr gelesen werden dürfte als zu jeder anderen Zeit, einen ausgebreiteten und nachhaltigen Einfluss üben auf die Klärung des Dunstkreises, welcher den Blick in das reine Wesen der Tonkunst immer mehr zu trüben droht, und auf die Feststellung der Begriffe über das Musicalisch-Schöne. Die geschickte, wahrheitsgetreue Ausführung eines plastischen Lebensbildes des grössten Musikers aller Völker und Zeiten wird den neehaltigen Eindruck nicht verfehlen, den es stets auf das gegenwärtige Geschlecht macht, wenn ein geistiger Heros der Vorwelt, in seiner ganzen überwältigenden Erscheinung heraufbeschworen, einmal wieder unter die Menschen von heute tritt.

Jahn hat den Leser durch die Zuschrift an seinen Freund, Prof. Gust. Hartenstein, über die Entstehung sei-

nes Werkes, über die Grundsätze, die er bei seinen Nachforschungen und während der Bearbeitung des umfassenden Stoffes unwandelbar festhielt, über das Ziel seines Bestrebens ausführlich (XXXIV Seiten) aufgeklärt.

Dieses Ziel war, „die ganze Individualität Mozart's dem Leser klar und lebendig vor die Seele zu stellen“.

Der Geist, in welchem er die künstlerische Individualität Mozart's durchforscht und aufgefasst hat, geht aus folgenden Worten hervor: „Wer, herangereift zu der Fähigkeit, die Kunst als solche aufzufassen und zu empfinden, sich Mozart hingibt, muss dauernd von ihm gefesselt werden, aber mit der Freiheit, alles, was sonst schön und gross ist, mit Wärme und Liebe zu umfassen; denn auch von Mozart gilt, was Aristophanes so schön von Sophokles sagt, dass er wie im Leben so nach dem Tode lebenswürdig gern gewähren lasse.“

Nun freilich! Zu dieser Freiheit gelangen wir — so ist wenigstens auch unsere Erfahrung — gerade durch die Liebe zu Mozart und durch das Studium seiner Werke am sichersten, und es ist uns fast eben so unbegreiflich, wie es Bewunderern Mozart's, z. B. Ulibitschef, möglich geworden ist, die Augen vor dem Genie Beethoven's zu verschliessen, als es uns auf der anderen Seite unerklärlich ist, wie ausschliessliche Verehrer Beethoven's die reine Kunstschönheit Mozart's jemals verkennen konnten. Wir sprechen von Kunstverständigen und von wirklich begabten Künstlern; von jenen, denen die Gährung lieber ist als der Wein, das Ringen nach dem Schönen, wenn auch noch so vergeblich, lieber als das Schöne selbst, kann natürlich unter Vernünftigen gar nicht die Rede sein.

Die Behandlung des Historischen charakterisirt Jahn dagegen auf folgende Weise:

„Ihr letztes Ziel ist die Wahrheit, und nur diese zu finden und darzustellen habe ich mich bemüht. Keine Rück-

sicht auf Andere hat mich bewogen, zu verschweigen, was für das Verständniss Mozart's als Mensch und Künstler nothwendig oder wichtig war; eben so wenig habe ich je verschwiegen oder zu verdecken gesucht, was zu seinem Nachtheil sprechen könnte. Das Urtheil über ihn als vollendeten Künstler steht fest und konnte vielleicht nur in Einzelheiten schärfer bestimmt und begründet werden; das Urtheil über den sich bildenden Künstler und über den Menschen kann erst durch das, was hier vorgelegt wird, sicher gefasst werden. Allerdings ist es eine Freude für mich, dass in jeder Beziehung die Bewunderung wie die Achtung und Liebe zu Mozart gesteigert, ja, zum Theil erst fest begründet wird. Aber um nichts in der Welt möchte ich, dass man meine Darstellung Mozart's für eine apologetische ansähe. Nach meiner Ueberzeugung thut man grossen Männern Unrecht, wenn man ihre Schwächen beschönigen oder wegläugnen will; man hat Alles gethan, wenn man sie zu verstehen sucht, so wie sie waren.“

So weit der vorliegende erste Theil des Werkes es beweist, ist der Verfasser diesem einzig richtigen Grundsatz eines Biographen gewissenhaft treu geblieben. Die neue Lebensbeschreibung Mozart's trägt die Urkundlichkeit als charakteristisches Zeichen überall sichtbarlich an der Stirn. Sie ist die Frucht eines diplomatischen Fleisses, wie er im besten Sinne nur bei deutschen Philologen existirt. Wie schwierig es ist, bei einer solchen vorherrschend prüfenden und sichtenden Thätigkeit den Sinn für die Form der Darstellung der Ergebnisse jener Thätigkeit sich zu bewahren und das Ganze nicht als eine kritische Untersuchung, sondern als ein lebendiges Bild hinzustellen, kann nur derjenige ermessen, der ähnliche Arbeiten versucht hat. Da nun der Verfasser auch die Scheu der meisten Leser „vor Anmerkungen, Excursen, Citaten u. s. w. als der grausamen Rüstung der Pedanterie“ kennt, so „hat er sich bestrebt, so zu schreiben, dass der Text ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet, der zu seinem Verständnisse der Anmerkungen nicht bedarf, und wen nach ihrer Gelehrsamkeit nicht verlangt, der kann sie getrost bei Seite liegen lassen.“ (S. XXX.) Das ist nun doch nicht ganz so, wie es diese Worte der Vorrede erwarten lassen; denn die Anmerkungen enthalten nicht bloss gelehrte Nachweisungen, sondern oft auch anziehende und charakteristische Zusätze, namentlich in den Auszügen aus Briefen.

Doch wir wollen uns zunächst zu den Quellen und Hilfsmitteln wenden, welche dem Verfasser zur Benutzung zu Gebote standen.

B e u r t h e i l u n g.

Friedrich Eduard Wilsing: De profundis, Ps. 129 [Luther: 130]. Canendum ad plenam Symphoniam sedecim per quatuor choros vocum concentu modulatus Friderico Guilielmo IV Regi Borussiae Principi Potentissimo d. d. d. — Berolini, sumtibus A. M. Schlesingeri. 103 S. Fol. Preis —.

Ein Trost in trüber Zeit, dass solche Werke noch möglich sind, voll aufrichtigen Strebens und tüchtiger Leistung, wie das vorliegende grossartige Kirchenstück von Wilsing, das sich freilich schon in dem guten Latein der Ueberschrift ankündet als Boten der Vergangenheit; ob es ihm nun deshalb gegeben ist, in Gegenwart und Zukunft zu wirken, wird die Erfahrung lehren. Wir, denen es versagt ist, so Gewaltiges in ganzer grosser Leiblichkeit zu vernehmen, wie es etwa ein alter Dom darbieten möchte, wir müssen uns begnügen mit dem Schattenrisse der lebendigen Gedanken, der gewaltigen, doch klar geordneten Partitur von 16 Menschenstimmen und 28 Instrumenten, die zusammen auf 39 Notenzeilen dargestellt sind, dass einem Grünling blau vor den Augen wird. Die Klarheit des Stiches und die Sorgfalt der Ausstattung erleichtert die Auffassung.

Das Ganze ist nach den Psalm-Versen in zwei Haupttheile gegliedert; den ersten bilden die zwei ersten Verse, der zweite von Seite 29 bis zu Ende umfasst die übrigen, ist aber in sich selbst ebenfalls mehrfach gegliedert in Rhythmen und Worten. Der erste Theil: „*De profundis clamavi ad te, Domine exaudi me, fiant aures tuae attendentes in vocem deprecationis meae*“, theilt sich nach den Commaten des grammatischen Satzes in fünf frei fugirte Sätze, welche in einem volltönigen homophonen Dominantschlusse bei dem Schlussworte *meae* ausruhen, worauf dann die 58 Tacte des ersten Satzes (S. 4—10) buchstäblich wiederholt werden (S. 22—28), was allerdings mit einem *dal* § sich hätte haushälterischer schreiben lassen.

Das Ritornell (22 Tacte) beginnt mit einem Solo der Pauken, deren zwei Paare jedes ihre Tonica und Dominante darbringen, womit die harmonische und melodische Disposition des Ganzen, die sich mit seltener Bescheidenheit innerhalb weniger Tonarten bewegt, passend vorbedeutet ist:

Timp. 1 in E
Timp. 2 in C

Aus diesem einfachen, gleich in Einführung auftretenden Thema des Ritornells entwickelt sich der Hauptsatz *De profundis*, zuerst in 26 Tacten alle Grund-Ideen der Melodie zusammen fassend; aus den einzelnen Melismen entfalten sich die nächstfolgenden Sätze 32 Tacte lang bis zum vollen Schlusse der Tonica. Der ganze erste Theil ist folgender Maassen gegliedert:

1. Einleitung (ritorn.)	22 Tacte,	Dominantschluss	Seite 2
2. I. Hauptsatz	26	" Dominante	" 6
3. I. Nebensatz	32	" Tonica	" 10
4. Ritorn.	3	" (Tonica)	" 10
5. II. Hauptsatz	37	" Mediante	" 14
6. II. Nebensatz	19	" Tonica	" 16
7. III. Nebensatz	48	" Dominante	" 22
8. Ritorn.	4	" (Tonica)	" 22
9. I. H.- u. N.-Satz	58	" Tonica	" 28
10. Instrumentalschluss	1		

zusammen 250,

wovon zwei Tacte abzurechnen sind wegen in einander geschobener Rhythmen des I. und II. Nebensatzes (S. 12, 14), also die Gesamtzahl 248 Tacte, d. h. 240 mit 8 Tacten Füllungs-Rhythmen; eine klare, auf 3 und 4 oder 8 und 12 gegründete Gliederung, die heuer selten gefunden wird, aber keineswegs ein bloss äusserliches Rechen-Exempel ist, wie aus den ähnlich getheilten achtstimmigen Motetten von S. Bach, aus dem Amen und Halleluja des Messias und an vielen anderen Orten bei unseren trefflichen Alten zu erlernen ist, und worüber in wissenschaftlicher Weise Marx' Compositions-Lehre reichliche Auskunft gibt.

Neben dieser grossen rhythmischen Anlage ist zu bewundern die Ruhe der Modulation, welche sich in dem einfachsten Umfange von Tonica, Dominante und Mediante

melodisch reich bewegt. Zwar enthält sich die Modulation nicht der schmerzlich modernen Minder-Septimen, wie sie auch den Reichthum moderner Instrumentation nicht verschmäht. Doch ist dieses alles auf sinn- und tongemässe Weise geschehen; selbst das Ungeheuerliche, in den Dreiklang der kleinen Secunde (*F-dur*, S. 6, 24) auszuweichen, ist zwar gewaltig wirkend, aber nicht verletzend, weil es wie ein Nothschrei sich im Zusammenklange aller Stimmen vorübergehend erhebt in dieser Harmonie-Folge (S. 5, T. 11 — S. 6, T. 7):

Bei solcher Gliederung des Gerippes kommt ein klarer, wohl ordnender Verstand zu Tage; er kann die Melodie, die Tonschönheit weder machen noch ersetzen, aber er gibt ihr gesunden Grund und Spielraum zu schöner Aussprache. Wie steht es nun mit der Melodie, deren Schönheit ja freilich unbeweisbar ist, aber doch anschaulich zu ermessen steht und dem unbefangenen Blicke erkennbar?

Weisen wir sie einfach auf:

I. Hauptsatz.

Basso: De pro - fun - dis

I. Nebensatz.

Sopr.: cla - ma - vi


II. Hauptsatz.

Alto: Do - mi - ne, e - xau - di me

II. Nebensatz.

Alto: e - xau - di me

III. Nebensatz.

Sopr.: 

fi - ant au - res etc.

Es ist ein gutes Verhältniss der beiden Hauptsätze, dass sie beide tonisch verwandt, melodisch unterschieden und jeder für sich charakteristisch sind; die Nebensätze sind minder glücklich gebaut, der erste ein wenig wimmerig, dergleichen der dritte, durch chromatische Zerlösungen im Thema. Der zweite Nebensatz ist edler gebildet und wohl nächst dem ersten Hauptsatz das bedeutendste zusammenhängende Melisma des ersten Theiles; nur schadet dem Eindrucke, dass dieser zweite Nebensatz nicht zuerst in der Singstimme allein hervortritt, sondern mit Fagott-Terzen überbaut, die hier desto schädlicher eindringen, weil das erste Fagott in ziemlich heller Lage *d c h* singt, wogegen der Alt mit seinem *h a g* in tiefdunkler Lage auftritt. Das wäre denn freilich ein derbes Stück Neuzeitlichkeit, indem die Menschen hier dem stummen Holze untergeordnet sind, und der Verfasser hätte seinen Tribut an die Sterblichkeit gezahlt. Wie er sonst in einem nicht überall kirchlichen Maasse sich der Minder-Septimen bedient, ist vorhin erwähnt.

Mit einer solchen beginnt auch der zweite Haupttheil, S. 29: *Si iniquitates observaveris* — und schwebt 11 Tacte zwischen den Minder-Septimen von *A-moll* und *E-moll* hin und her; höchst ausdrucksvoll aber geht gleich darauf der Tenor zu milderer Tönen, durch den Dominant-Accord nach *G-dur*, der lieblich feuchten, in Thränen lächelnden Tonart, die Händel in ähnlichem Sinne oft gebraucht, z. B. in der ersten Sopran-Arie des Maccabäus: „Fromme Thränen, heisses Flehen“. — *Domine, quis sustinebit*, S. 34, ist bildlich und dringlich gesungen in leidentlichen, doch hoffnungs-gewissen Tönen; aufs Höchste gesteigert erscheint diese Stimmung S. 37 — 38, wo das anfänglich mehr recitirende *Si iniquitates* etc. harmonisch gefüllt und leise sugirt wiederklingt. Die hierauf folgenden Sätze: *Quia apud te remissio est, speravit in te anima mea* (S. 39 — 42), sind matter, oft homophon, am Ende chromatisch und doch dabei im Ganzen monoton geführt; und dazu der fast stehend gewordene Schluss in den Dominant-Dreiklang (*H-dur*) zu allen diesen Sätzen! Da wird einem dann wohl zu Muth, aus der *E-* und *H-*Region urplötzlich herausgerissen zu werden, S. 51, wo *anima mea*, durch *Es* nach *As* hindurch wandelnd, in *G* zurückkehrt und dort eine Weile ruht, sich verdüsternd zu *G-moll*, von wo aus gewaltiglich

modulirt wird, durch *Es-Ges-F-As* (S. 60) nach der Minder-Septime auf *E* (S. 61), welche gleich dem „Barrabas“ in der Matthäus-Passion grässlich aufschreit. Hiernach aber kehrt der Gesang milder zurück zu dem Anfangs-Thema (des zweiten Haupttheils S. 29), um nochmals die Wendung von S. 37, 38 u. s. w. buchstäblich wiederholt zu bringen. Unverändert ist nämlich S. 37, 5 bis 42, 5 übertragen in 62, 2 — 67, 4; dann folgt ein kürzerer Zwischensatz, der das erste Mal 21, das zweite Mal 19 Tacte enthält, mit umgelegten Stimmen bei gleicher Harmonie; hierauf wieder wörtliche Uebertragung von 44, 5 bis 46 *fin.* nach 69, 4 bis 71 *fin.* Den inneren Grund dieser Wiederholungen haben wir nicht ergründet; es ist eine Abspannung nicht unwahrscheinlich, wenn zumal ähnliche oder gleiche Modulationen in grossen Massen wiederholt daher fahren.

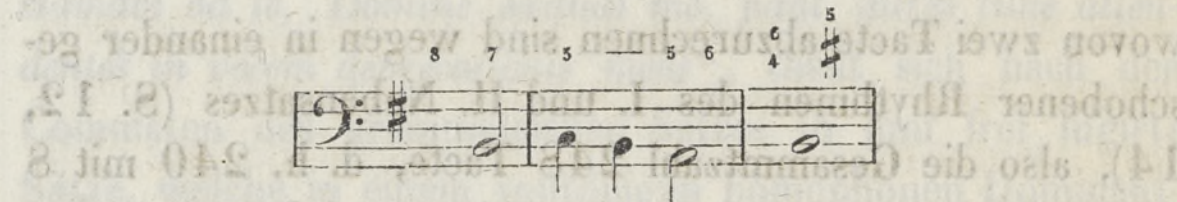
Ein längerer Instrumental-Satz, S. 72, 73, bringt etwas Abkühlung, doch nichts wesentlich Neues, um das *Et me salvabis* vorzubereiten. Diese Worte, mit Anfang und Schluss des Gesamt-Textes verknüpft: *Et me salvabis — Amen — Speravi in te Domine —* bilden ein grosses Tongemälde, das besondere Aufmerksamkeit verdient. Zuerst das *Et me salvabis* wird in 29 Tacten (S. 74 — 76) mit folgendem mehr wehmüthigen als zuversichtlichen Thema dargestellt:

(Alto)

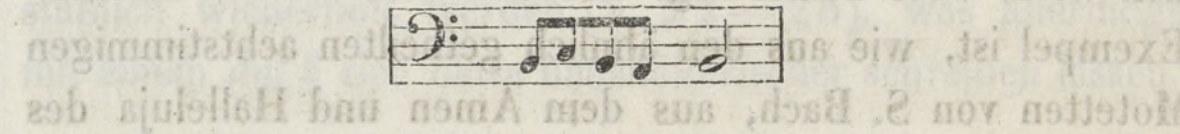


Fundam. 

Nach der ersten eiltactigen Durchführung (S. 14) ertönt aus der Tiefe wiederum das düstere Fundamental-Thema:



oder kürzer figurirt:



das gewisser Maassen den Grundklang des gesamten Ton-satzes bildet, ein dunkles, schleierhaftes Wesen, das dem *Profundis* an sich wohl entspricht, aber endlich — der liebe Verfasser nehme dieses Urtheil in Liebe auf! — durch seine Unermüdlichkeit gründlich ermüdend wirkt. Wie sehr man auch durch die innere Mannigfaltigkeit der Wendungen bald überrascht, bald bewegt wird, das Herz findet

keine Ruhe, nicht den seligen Frieden des Gebetes, das im echten Kunstwerke Bitte und Erfüllung zugleich darstellen soll, wie dieses in wundersamer Sprache bezeugen: S. Bach's sechsstimmiger Orgelsatz „Aus tiefer Noth“, Eccard's fünfstimmiger Motett-Choral über dieselben Worte, Gabrieli's siebenstimmiges *Ego dixi Domine — miserere nobis — sana animam meam — convertere — quemadmodum speravimus in te* — wo das *Sana, Convertere, Speravimus* in hellen, siegesgewissen Klängen sich ausspricht und durch geraden Rhythmus und *Dur*-Klang die gewonnene Ruhe des seligen Gewissens abbildet. Solche Siegesfreude als endlicher Schluss alles irdischen Ringens mag diesem streitbewegten, zweifelmüthigen Zeitalter unbekannt geworden sein; der Dichter nur sollte es nie vergessen, dass sein Werk des Schöpfers Werke versuche abzubilden, deren Gang allzeit ist: Durch Nacht zum Lichte! nicht umgekehrt.

Diese Betrachtung, die den Eindruck des ganzen Wilsing'schen Werkes begleitet, drängt sich nun besonders bei den Schluss-Scenen auf. *Amen — Speravi — Salvabis — Amen*, auf den letzten dreissig Seiten in vier geschiedenen und verschlungenen Sätzen ausgelegt, beruhen auf folgenden Haupt-Themen:

1. Sopr. Bass. unis.

2. S. B. (Aus Th. 1.)

deren Melismen, aus dem zweiten entwickelt, neue Nebensätze bilden, bis endlich der Schluss — die letzten dreissig Tacte — in leichten rhythmischen und harmonischen Fortschritten zum vollstimmigen *Amen* gelangt, das jedoch im leidig kalten Unisono jenes Thema's Nr. 1 nochmals verweilt (S. 102, T. 5 — 8), und dann erst in breiter Fülle — bei den Sängern fünfstimmig, in den Instrumenten vollstimmig — zum Abschlusse kommt, und zwar in der Tonart des Anfanges: *E-moll*.

Ein *Moll*-Schluss würde den alten Tonsetzern, zumal in grösseren Werken, unerhört oder unmöglich gewesen sein. Von bedeutenden Werken classischer Meister ist wohl nur die Matthäus-Passion mit solchem Schlusse; sei es, dass S. Bach den Eindruck der düsteren Passion überwiegen liess oder, wie ein kritischer Zweifler sich einmal aussprach, dass die Lesart unecht, das Manuscript vernachlässigt sei. Der *Dur*-Schluss ist ursprünglich Naturgesetz. Wie

viel man auch versuche, der Natur zu entrinnen, sie behält endlich doch den Sieg und wird ihn auch hier behalten, entweder durch Herstellung jenes alten Tongesetzes in die Kunstübung oder durch die Wirkung auf das Gemüth der Empfangenden, die sich bei constanten *Moll*-Schlüssen auf die Dauer nicht beruhigen werden, sondern im Stillen fordern, was der Grundgehalt alles Tonlebens ist: die selige Versöhntheit künstlerisch darzustellen.

Alles Vorige zusammenfassend, wird uns ein einfach abschliessendes Urtheil über das ganze Werk doch schwierig, da die beiden Theile desselben so ungleich sind. Der erste scheint uns vollendet schön, ungeachtet vorübergehender Unebenheiten im Einzelnen; der zweite ist reich an einzelnen Schönheiten u. a. den lieblichen, fast Palestrinischen zwei- und dreistimmigen Zwischensätzen, erscheint aber durch seine Länge gefährlich; denn einen Satz von etwa 700 Tacten ohne Ruhepunkt würde selbst Richard Wagner in solcher Weise nicht wagen. Die längsten Chorsätze bei Bach und Händel betragen schwerlich 300 Tacte, dergleichen die meisten einzelnen Sinfonie-Sätze. Davon abgesehen, finden sich auch im zweiten Theile erhebliche Punkte, Glanzlichter, auch Verweilungen (eine der schönsten z. B. das siebenstimmige *Speravi* S. 55, das sechsstimmige S. 44 u. a.), die das Gemüth fesseln; wie die Gesamtwirkung sei, mögen Andere am lebendigen Ohr ermessen.

Die lobenswerthe Ausstattung würde nichts verlieren, wenn circa zehn Seiten durch *d. C.* oder *d. S.* und durch Halbierung der langen Ritornell-Folioseiten, wo die Pausen wie Mücken auf dem Weltmeere herum schweben, eingeschmolzen würden. Druckfehler sind nicht zahlreich, auch in so fern nicht gefährlich, als eine Stimme die andere auslegt und corrigirt; Gewissens halber zählen wir jedoch die bemerkten auf:

S. 6	Viola,	T. 3	zu lesen	<i>f</i> ,	statt	<i>fis</i> .
„ 12	Alt IV.	„ 6	„	<i>d</i> ,	„	<i>h</i> .
„ 18	Viola,	„ 2	„	<i>e cis</i> ,	„	<i>eis c</i> .
„ 27	Basso I.	„ 2	„	<i>f</i> ,	„	<i>fs</i> .
„ 42	Clarinett II.	„ 8	„	<i>fis</i> ,	„	<i>f</i> .
„ —	Sopr. I.	„ 5	„	<i>dis</i> ,	„	<i>d</i> .
„ —	Basso III.	„ 1	„	<i>d</i> ,	„	<i>c</i> .
„ 50	Viola	„ 8	„	<i>cis</i> ,	„	<i>c</i> .
„ 51	—	„ 5, 6	„	<i>d</i> ,	„	<i>dis u. disis</i> .
„ 70	Viola II.	„ 1	„	<i>cis</i> ,	„	<i>c</i> .
„ 75	—	„ 1	„	<i>a</i> ,	„	<i>ais</i> .
„ 81	Sopr. I.	„ 9	„	<i>gis</i> ,	„	<i>g</i> .
„ 103	Basso I.	„ 8	„	<i>e</i> ,	„	<i>d</i> .

Aus Amsterdam.

[Deutsche Oper — Frau von Marra — Karol. Lehmann — F. Hiller — Felix Meritis und die Juden — Alfred Jaell.]

Mitte Januar 1856,

Ungleich dem Dachse, der während des Winters sich in seinen Bau zurückzieht und schläft, wird Ihr amsterdamer Correspondent jeden Winter einmal wach, um Ihnen und Ihren Lesern einige Mittheilungen über die hiesigen musicalischen Celebritäten zu machen. Ueber viel Unbedeutendes und Stümperhaftes würde ich Ihnen zu berichten haben, wollte ich von vorn anfangen und eine gewissenhafte Chronik schreiben; sehr ungalant würde ich namentlich sein müssen, wollte ich die Leistungen mancher Damen schildern, die in den Concerten unseres berühmten Felix Meritis sich und die Zuhörer mit langen, breiten und schweren Arien gequält haben. Erlassen Sie mir den undankbaren Theil jedes Berichtes, das Tadeln; mögen diejenigen, die nicht in meinem heutigen Briefe genannt werden, sich ihres unschuldigen Incognito's freuen und sich bedanken, dass ich es nicht verrathe.

Frau von Marra verdient vor Allem rühmlich ausgezeichnet zu werden. Eben so wie voriges Jahr haben wir ihr auch diesen Winter hauptsächlich wieder das Zustandekommen einer ganz leidlichen deutschen Oper zu verdanken. Trotzdem, dass das Papier vom Taufscheine der Frau von Marra, den ich aber nicht gesehen habe, im Laufe der Zeit etwas gelb geworden sein soll, singt und trillert sie noch immer in meisterhafter Weise, ist nie krank — eine prächtige Eigenschaft bei einer Sängerin — und hat die Götter des Paradieses zu ihren Slaven gemacht. Wenn sie als Zigareta in Herrn von Flotow's classischer Oper „Indra“ Cigarren raucht und ihrem gutmüthigen Ehemann trillernd einen Rippenstoss nach dem anderen versetzt, dann will der Jubel im Paradiese gar kein Ende nehmen. Wenn Frau von Marra, die wirklich eine geniale Künstlerin ist, daran denken wollte, dass in Logen und Parterre auch Leute sitzen, dann würde ihr Spiel schwerlich etwas dadurch verlieren, das ganze Publicum aber wesentlich dabei gewinnen.

Ausser oben genannter Indra, die hier volle Häuser macht und daher oft gegeben wird, haben wir den Don Juan, Hugenotten, Romeo und Julie und noch einige Opern von geringerem Werthe in recht anständiger Weise über die Bretter gehen sehen, und hat namentlich das Verdienst einer aus den Vereinigten Staaten zurückgekehrten, in Europa bisher noch wenig genannten Sängerin sehr wesent-

lich zur guten Ausführung beigetragen. Diese Sängerin heisst Karoline Lehmann und ist, so viel ich weiss, eine Dänin. Ich mache Ihre Leser mit einem Namen bekannt, der wahrscheinlich in einigen Jahren in Deutschland einen guten Klang haben wird. Fräulein Lehmann ist noch jung, hat eine überaus helle, runde und zugleich edle Stimme von grossem Umfange — Romeo und Donna Anna liegen beide ohne Anstrengung in ihrer Stimme —, und wenn sie erst noch etwas Routine erlangt und mehr Wärme in ihren Gesang legt, dann glaube ich, ihr eine schöne Zukunft prophezeien zu können. Ihre Donna Anna war eine vollendete Leistung im wahren Sinne des Wortes. Unser guter, steifer Tenorist Chrudimsky hält sich auch diesen Winter wieder recht wacker; Roberti hat einzelne gute Momente, ist namentlich ein guter St. Bris und ein zweifelhafter Don Juan; das übrige Personal kann ruhig unerwähnt bleiben.

Wenn ich zu den Concerten übergehe, so bildet die Aufführung der „Zerstörung Jerusalems“ durch die „Maatschappy zur Beförderung der Tonkunst“ den Glanzpunkt des Winters. Der geniale Componist dirigitte selbst sein schönes Werk und war während seiner kurzen Anwesenheit dahier der Löwe des Tages. Ferdinand Hiller hat vor vielen anderen grossen Meistern Eines voraus; mit dem Dirigentenstocke in der Hand verkörpert er den Geist der Musik, im geselligen Verkehr aber und beim heiteren Mahle ist er voll Witz und liebenswürdiger Laune, und man sieht in ihm nur den feinen Weltmann. Die Bewunderer von Hiller's Musik finden sich daher durch das persönliche Bekanntwerden mit dem Meister auf das angenehmste überrascht. Wenn Amsterdam Herrn Hiller eben so gut gefallen hat, wie er den Amsterdamer, dann ist es mehr als wahrscheinlich, dass aus dieser Bekanntschaft später eine Liebschaft sich entwickelt, versteht sich, eine musicalische.

Nur in Einer Hinsicht vermute ich, dass Hiller sich hier getäuscht fühlte. Als er in Felix Meritis seine reizende, frische und ausgelassene Sinfonie „Im Freien“ dirigitte, als ihm das Orchester einen Tusch blies und alle Hände in Bewegung waren, da mochte sein Auge vergebens unter den Zuhörern die wohlbekannteste Gestalt seines gastfreundlichen Wirthes suchen. Hiller logirte hier bei einem Manne, der von allen Künstlern als ihr Mäcen betrachtet und geehrt wird, einem Manne, der fein gebildet, reich und angesehen ist, dem aber der Zutritt zu der Gesellschaft Felix Meritis untersagt ist, weil er — ein Jude ist! Alle auswärtigen Künstler, die während der letzten zwölf Jahre Amsterdam besucht haben, kennen diesen Mann, aber unser erstes Kunst-Institut kennt ihn nicht, darf ihn nicht kennen, weil

er ein Jude ist! Es darf ein Jude in Felix Meritis nicht einmal zur Ballotage vorgeschlagen werden. Ihre Leser werden Mühe haben, an einen so barocken Zustand zu glauben. Dass sich unter den Juden mancher unangenehme und zudringliche Gast befindet, mag wahr sein; aber ich habe noch nie gehört, dass die Juden ausschliesslich ein Patent für diese Eigenschaften besitzen. Es ist daher etwas Abnormes und Widersinniges, Alle über Einen Kamm zu scheeren. Da hier Alles ruhig und bedächtig behandelt wird, selbst die Oberhausen-Arnheimer Bahn seit zwölf Jahren jetzt vielleicht ihrer Vollendung entgegen zu gehen scheint, so darf man auch an einer gelegentlichen Abhülfe des genannten Uebelstandes noch nicht ganz verzweifeln.

Auch Alfred Jaell besuchte uns vor Kurzem und verschaffte uns Gelegenheit, seine wirklich grossartigen Fortschritte zu bewundern, die er seit zehn Jahren gemacht, wo er zuerst als Wunderkind mit seinen damals schon recht anerkennenswerthen Leistungen öffentlich hier auftrat. Jaell ist inzwischen ein recht tüchtiger Clavierspieler geworden und gab uns unter Anderem in Felix Meritis ein Concert von Liszt (Manuscript) zum Besten, das vortrefflich ausgeführt wurde, trotzdem dass unser Meister van Bree in Ermangelung einer Partitur über Jaell's Kopfe weg dirigiren musste, wodurch besagter Kopf mehrere Male stark vom Tactstocke gefährdet war.

Das eigentliche Virtuosenenthum ist diesen Winter nur schwach hier vertreten gewesen. Während voriges Jahr jeden Augenblick Listen für Concerte circulirten, so dass man zuletzt nach Frühling und Befreiung seufzte, lässt sich dagegen diese Saison sehr leidlich an. Die Liebhaberei für die vielen Concerte ist auch seit ein paar Jahren hier entschieden im Abnehmen. Wir haben ausser der deutschen Oper noch ein recht gutes deutsches Lustspiel, so wie französisches Vaudeville, die den Concerten grossen Abbruch thun. Nur eine Jenny Lind kann hier noch reiche Ausbeute holen. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das zweite Concert des Männergesang-Vereins (den 20. Januar) hatte wieder ein zahlreiches Publicum angezogen. Neu waren zwei Lieder von H. Marschner: „Ich liebe, was fein ist“ von J. v. Radenberg (eine feine Composition, jedoch wohl mehr im Quartett wirksam als im Chor), und „Sei unverzag“ (musicalisch recht schön, die Auffassung des Schlusses sagt uns aber nicht recht zu). Ferner „Der Fischerknabe“ von D. Hamm in Trier (hübsche Melodie für Bariton mit Brummstimmen, vortrefflich gesungen von Herrn M. DuMont-Fier) — eine „Jagdscene“

von K. A. Ritter in Bremen (mit Echo, sogar mit doppeltem! bleibt hinter seinem Vorbilde, Zöllner's Doppelständchen, weit zurück) — zwei Volkslieder: 1) „Mei Mutter mag mi net“ von R. Seifert (sehr schön), 2) „Mei Maidl hat a Gesichtle“ von F. Silcher (ebenfalls schön). Der Vortrag war so vorzüglich wie immer. — Zwischen den Gesängen spielte Herr Louis Brassin, ein Rheinländer aus Aachen, in Leipzig gebildet, Thalberg's Don-Juan-Phantasie für Pianoforte, eine Composition von sich (*Poëme d'amour*), die *Sérénade italienne* von A. Jaell und das grosse *Scherzo* von F. Chopin. Der junge Künstler erwarb durch sein reinliches und sehr fertiges Spiel, schöne Egalität des Anschlags in beiden Händen, perlende Geläufigkeit der Passagen verdienten Beifall.

In der dritten Soiree für Kammermusik, Dienstag, den 22. d. Mts., spielte Herr Ed. Frank das grosse Quintett von R. Schumann, Op. 44, für Pianoforte u. s. w. mit ausgezeichneter Bravour; die beiden mittleren Sätze sprachen das Publicum am meisten an. Ausserdem hörten wir von Violin-Quartetten Mozart, Nr. 7, *D-dur*, und Beethoven, Nr. 11, *F-moll*. Dem Vortrage des letzteren hätten wir im Allgemeinen mehr Grossartigkeit und Kraft gewünscht.

Der Herr Graf Stainlein, ein ausgezeichneter Dilettant, dessen Compositionen (z. B. Trio für Pianoforte, Viol. und Cello, Sonate für Pianoforte und Violoncell u. s. w., gedruckt bei Schott in Mainz) sowohl durch die Erfindung als durch die Ausarbeitung fesseln und jedem Künstler von Fach Ehre machen würden, hält sich mit seiner Familie seit einigen Wochen hier auf.

Dessau. Am 1. April beginnt ein neuer Cursus der Musikschule von Theodor Schneider, Cantor und Chor-Director an der Schloss- und Stadtkirche. Der nach den Lehrsätzen Friedrich Schneider's ertheilte theoretische Unterricht umfasst in einem dreijährigen Cursus Harmonielehre, Modulation, Rhythmus, Stimmenführung, Contrapunkt, Melodiebildung, Formen- und Compositions-Lehre, Nachahmung, doppelten Contrapunkt, Fugensbau, Partitur-Studium, Directions-Kenntniss. — Ausser festgestellten praktischen Uebungen im Instrumental-Zusammenspiel und im Gesange, so wie der Gelegenheit zur Mitwirkung in der herzoglichen Hof-Capelle, bieten sich dem Musiker vielfache Mittel zur Ausbildung. Das Honorar beträgt jährlich 48 Thlr. in vierteljährlichen Vorauszahlungen.

Berlioz wird am 8. Februar in Weimar erwartet. Er wird, wie in früheren Jahren, das Concert des Orchester-Pensionsfonds dirigiren und diesmal seinen ganzen „Faust“ in vier Theilen zur Aufführung bringen. Die Aufführung einer neuen Bearbeitung seines „Benvenuto Cellini“ wird als Fest-Vorstellung am 16. Februar Statt finden.

In einer schönen, handlichen Ausgabe hat die Schlesinger'sche Verlagshandlung in Berlin 80 der schönsten Nationallieder aller Völker für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte aus dem unendlich reichen Vorrathe der Volkslieder ausgewählt. Aus der Heimat (Deutschland) sind 20 aufgenommen, beginnend mit

„Was ist des Deutschen Vaterland“ und „Heil Dir im Siegerkranz“, schliessend mit dem „Preussischen Matrosenliede“ von Hauptner und Gödsche, welches in dem Festspiele am 15. October v. J. so jubelnde Aufnahme gefunden hat. Grossbritannien ist durch 4 Lieder vertreten, beginnend mit „Rule Britannia“ und „God save the Queen“, wobei zu bemerken ist, dass eine dem Inhalte und dem musicalischen Ausdrucke nach vortreffliche deutsche Uebersetzung von J. C. Grünbaum den sämtlichen ausländischen Gesängen untergelegt ist. Frankreich zählt 8 Nationallieder (*Vive Henri IV., La Marseillaise, Partant pour la Syrie, etc.*), Holland die beiden „Wilhelmus von Nassouwe“ und „Wien Neerlandsch Bloed“, Belgien seine *Brabançonne*, Dänemark das von Meyerbeer in seiner Musik zu Struensee so glücklich benutzte „Kong Christian stod an hoiem Mast“ und das feurige „Danevang“, Schweden und Norwegen 3, Russland, das aus so vielen Volksstämmen zusammengesetzt, ist durch 25 Lieder vertreten, an deren Spitze das die Russen vereinigende Kaiserlied von Alexis Lvoff, „Gott erhalte den Czaaren“, mit russischem, polnischem, deutschem Texte. Polen liefert 2, Ungarn 8, Böhmen 8, an deren Spitze das Hussitenlied „Pjsen Hussitka“, Italien 12, das liederreiche Spanien und Portugal 18, Griechenland nur seinen Freiheits-Gesang, aus dem Griechischen von Franz Kugler vortrefflich übersetzt, Nordamerika sein „Yankee doodle“ und Südamerika seine „Modinha“.

Man schreibt uns aus Utrecht als Ergänzung zu dem Berichte in Nr. 50 vom 16. December v. J. über den „Verein zur Beförderung der Tonkunst“, dass in dieser Stadt ausser dem in jenem Artikel genannten Musik-Institute noch ein anderes unter dem Namen *Collegium Musicum Ultrajectinum* bereits seit 225 Jahren bestehe, gegenwärtig 100 Mitglieder zähle, in seinen Concerten Sinfonien und Ouverturen der besten alten und neuen Meister unter Leitung des Herrn J. H. Kufferath aufführe und die bedeutendsten Solisten, welche Holland besuchen, dem Publicum vorführe. Ferner sei der Sing-Verein zu erwähnen, der, etwa 80 Mitglieder stark, ebenfalls unter Leitung des genannten Herrn Musik-Directors, hauptsächlich Oratorien aufführt.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Gade, N. W., Op. 31, *Volkstänze. Phantasiestücke für das Pianoforte.* 25 Ngr.

Haydn, Jos., 12 *Symphonien für Orchester. Nr. 4. D-dur.* 3 Thlr.

— — *Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Neue Ausgabe.*

Nr. 19, D-moll. 1 Thlr.

„ 20, Es-dur. 1 Thlr.

Lefébure-Wély, Op. 95, *Les Veilleurs de Nuit. Episode musical pour le Piano.* 15 Ngr.

— — Op. 98, *Les Pifferari. Aubade italienne pour le Piano.* 15 Ngr.

— — Op. 99, *Le Reveil des Anges. Mélodie pour le Piano.* 15 Ngr.

— — Op. 100, *Mazurka élégante pour le Piano.* 15 Ngr.

Lefébure-Wély, Op. 101, *Réverie-Mazurke pour le Piano.* 15 Ngr.

— — Op. 102, *La Clochette du Père. Nocturne pour le Piano*

15 Ngr.

Lumbye's *Tänze für das Pianoforte.*

Nr. 138, *Zauber-Galopp.* 7½ Ngr.

„ 139, *Alberta-Walzer.* 15 Ngr.

„ 140, *Geburtstags-Polka.* 5 Ngr.

„ 141, *Maria-Walzer.* 15 Ngr.

Maier, J., Op. 6, *Vier Motetten (Offertorien) für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen.* 20 Ngr.

Mayer, C., Op. 210, *Fleurs d'Automne. 10 Morceaux élégants pour le Piano, à 12 Ngr.* 4 Thlr.

Pflughaupt, R., Op. 1, *Thème original et Variations pour le Piano.* 15 Ngr.

— — Op. 6, *Mazurka pour le Piano.* 10 Ngr.

Rebling, G., Op. 16, *Der 51. Psalm für vier Singstimmen.*

Partitur 15 Ngr. Stimmen 15 Ngr.

Rietz, J., Op. 31, *Dritte Symphonie für grosses Orchester.*

Partitur 5 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr.

Schumann, Clara, Op. 21, *Drei Romanzen für das Pianoforte.* 1 Thlr.

— — Op. 22, *Drei Romanzen für Pianoforte und Violine.* 1 Thlr.

— — Op. 23, *Sechs Lieder aus Jucunde von Hermann Rollet, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof.* 20 Ngr.

Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt, vom Autor selbst verfasst. 8. broch. 2 Thlr.

Als Festgeschenk

zur hundertjährigen Jubelfeier von Mozart's Geburtstag (27. Januar 1856) empfohlen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Köln durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung) zu beziehen:

W. A. Mozart

von Otto Jahn.

Erster Theil, cartonnirt, Preis 3 Thlr. 20 Ngr.

Eine ausführliche Anzeige dieses Werkes ist in der vorigen Nummer dieses Blattes enthalten.

Der Druck des zweiten Bandes, mit welchem das Werk sich abschliesst, wird ohne Unterbrechung fortgesetzt.

Leipzig, im Januar 1856.

Breitkopf & Härtel.

In Körner's Verlag in Erfurt erscheint:

Mettner, C., **Liturgische Chöre.** Sammlung von Compositionen zu Bibelsprüchen und anderen geistlichen Texten für Männerstimmen. Zum Gebrauche bei liturgischen Andachten, so wie anderen gottesdienstlichen Feierlichkeiten in der Kirche, in Seminarien und anderen höheren Unterrichts-Anstalten überhaupt.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.