

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 16.

KÖLN, 19. April 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. Karl Philipp Emanuel Bach. Von L. B. — Ein Concert der Sänger des Grafen Scheremetieff in St. Petersburg. Von Wladimir Stassoff. — Zur Literatur des Volksliedes. Von C. H. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Soiree von E. Koch, Viertes Concert des Männergesang-Vereins [Paulus] — Gent — Brighton u. s. w.).

Karl Philipp Emanuel Bach,

der Begründer der freieren Form der Instrumental-Musik, der Schöpfer des neueren Clavierspiels und der grösste Meister desselben zu seiner Zeit (1714 geb., 1788 gest.), wirkte nicht nur durch seine Compositionen und durch seinen musterhaften Vortrag, sondern auch vorzüglich durch Lehre und Unterricht dahin, eine neue, vollkommnere Periode des Clavierspiels heraufzuführen. Bekanntlich wollte sein Vater Johann Sebastian ihn durchaus nicht zum Musiker bestimmen; allein die Natur brach durch, und die gründliche Schulbildung und dreijährige Universitäts-Studien als Rechtsbeflissener kamen ihm dermaassen zu Gut, dass er die seltenen Vorzüge einer wissenschaftlichen und vielseitigen Bildung mit dem Berufe des Künstlers vereinigte. So war er denn vollkommen im Stande, das Clavierspiel nicht nur auf Grundsätze zurückzuführen, sondern auch diese Grundsätze in ein System zu bringen und sie zu einem theoretischen Werke, neben seinen mehr als dreihundert*) Clavier-Compositionen, auszuarbeiten. Dieses Werk:

Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen,

ist jetzt in fünfter Auflage, „im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit neu herausgegeben von Gustav Schilling“, in Berlin bei Franz Stage erschienen, die beiden Theile desselben in Einem Bande von sechs Lieferungen, Subscriptionspreis 2 Thaler, in gross Octav und schöner Ausstattung.

Gewiss war es sehr wünschenswerth, dass dieses classische Werk wieder in den Buchhandel kam, und Herausgeber und Verleger haben sich durch die neue Auflage ein unbestreitbares Verdienst erworben. Wir hätten jedoch gewünscht, dass der erstere das historische Interesse mehr,

als geschehen, berücksichtigt hätte, indem es bei einem solchen Werke sehr darauf ankommt, zu wissen, was von dem ursprünglichen Verfasser, was vom Bearbeiter herrührt. Es hätten also zunächst die beiden Vorreden (zum ersten und zweiten Theile) Bach's vollständig, nicht bloss auszugsweise, wieder abgedruckt werden müssen, und die etwaigen Zusätze oder Aenderungen des Herausgebers mussten durch kleineren Druck oder Klammern äusserlich sichtbar gemacht werden. Herr Schilling, der bekanntlich sehr viel schreibt und als Bücher-Componist die Möglichkeit leistet, sagt in der „Vorerinnerung“, welche einige oberflächliche Notizen über Bach und das Werk enthält, wörtlich: „Nur diejenigen Lehrsätze, die unmittelbar auf organischem Grunde ruhen, und jene, welche sich lediglich nach dem jeweiligen Grade der virtuoson Ausbildung richten, sind im Sinne unserer Zeit förmlich umgestaltet worden.“ Das sind Worte, die gar nichts sagen; glücklicher Weise ist aber nirgends im Buche eine „förmliche Umgestaltung“ wahrzunehmen. Es scheint, als habe sich die Thätigkeit des Herausgebers auf die Umsetzung der Noten-Beispiele in den G-Schlüssel, das Einrücken derselben in den Text (doch befinden sich ausserdem noch drei Applicatur-Tabellen im Anhang), einige Zusätze zu den Paragraphen über Einrichtung und Beschaffenheit der Claviere und auf grammaticalische und stilistische Verbesserungen von Kleinigkeiten beschränkt.

Was Bach und seine Zeit von einem Clavierspieler verlangten, dürfte gar vielen und selbst manchen hochberühmten Pianisten der Gegenwart ein starkes Frösteln über die Haut jagen. Man höre: „Wem ist nicht bekannt, wie viele Forderungen an das Clavier gemacht werden? wie man sich nicht begnügt, bloss dasjenige von einem Clavierspieler zu erwarten, was man von jedem Instrumentisten mit Recht fordern kann, nämlich die Fertigkeit, ein für sein Instrument

*) S. Gerber's Lexikon der Tonkünstler.

gesetztes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäss auszuführen? Man verlangt überdies, dass ein Clavierspieler frei phantasiren, einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegreif durcharbeiten, aus allen Tonarten mit gleicher Leichtigkeit spielen, eine Tonart in die andere im Augenblicke ohne Fehler übersetzen, Alles ohne Unterschied vom Blatte wegspielen können soll, es mag für sein Instrument eigentlich gesetzt sein oder nicht; dass er auch die Wissenschaft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt habe, und welche der Forderungen mehr!“

Ueber alles dieses suchte nun Bach durch sein Werk zu belehren und Anleitung zu geben. Doch war er „vorzüglich Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beifall vernünftiger Kenner zu spielen.“

Das Buch zerfällt demnach in zwei Theile. Der erste enthält „die Lehre vom Clavierspiel überhaupt“ (S. 13—139); der zweite „die Lehre von der Begleitung, der freien Phantasie und der (den) dazu nöthigen Kenntnisse (n) der musicalischen Harmonie.“

Im ersten Theile folgt auf eine Einleitung das erste Hauptstück von der „Fingersetzung“ in 98 Paragraphen, das zweite von den „Manieren“ (Vor- und Nachschlag, Triller, Doppelschlag, Mordent, Anschlag, Schleifer, Schneller, Battement, Tremolo, Arpeggio, Zurückschlag, Verzierung der Fermaten). Das erste zeigt Applicaturen der mannigfachsten Art und beweis't, dass manches, was uns vor Kurzem z. B. von Haberbier als neu erfunden dargestellt wurde (Fortrücken desselben Fingers, Uebersetzen des dritten über den vierten u. s. w.), schon da gewesen ist. Die Abhandlung über die Manieren ist sehr ausführlich (von S. 56 bis 118), da diese damals eine Hauptkunst des Sängers und Spielers ausmachten. Wir finden darin eine Menge von feinen Bemerkungen, die auch noch jetzt von Nutzen sein werden; das vorzüglichste Interesse des ganzen Abschnittes dürfte jedoch ein historisches sein, indem er eine Vorstellung von der damaligen Weise der Ausschmückung und Verzierung der Melodie gibt, welche meistentheils noch nicht vom Componisten ausgeschrieben, sondern dem Spieler (oder dem Sänger) überlassen wurde.

Das dritte Hauptstück enthält die Lehre „vom Vortrage“ (S. 119—139), und in ihr ganz köstliche und gerade heutzutage sehr zu gelegener Zeit kommende Ansichten und Bemerkungen.

Der gute Vortrag besteht „in nichts Anderem als der Fertigkeit, musicalische Gedanken nach ihrem wahren In-

halte und Affecte singend oder spielend dem Gehör wahrnehmbar zu machen und dadurch der Seele des Hörers, seinem Verstande und Herzen mitzutheilen“ (§. 2). Die „Mittel des guten Vortrags sind: Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck oder Accent, Schnellen, Schwellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebraucht, hat einen schlechten Vortrag“ (§. 3).

Vortrefflich und charakteristisch für den Geist des ganzen Abschnittes oder vielmehr des ganzen Buches sind folgende Stellen aus der Einleitung (§. 1) zur Lehre vom Vortrage:

„Es ist ein grosser Irrthum, wenn man glaubt, die Stärke eines Clavierspielers bestehe in der blossen Fertigkeit. Man kann die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, Alles aus dem Stegreif transponiren, Decimen, ja, Duodecimen greifen, Läufer und Kreuzsprünge von allerlei Art machen können, und was dergleichen mehr ist: und man kann bei alledem doch kein deutlicher, gefälliger, rührender, kurz: kein guter Spieler sein. Ja, die Erfahrung lehrt sogar und mehr als nöthig, wie die Treffer und Geschwindigkeit von Profession nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger Ohr und Auge (schon damals!) in Verwunderung setzen, dem Gefühle des Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genug zu thun. Es ist allerdings rühmlich, Fertigkeit im Abspielen zu besitzen, und ich rathe Jedem, sich diese so viel als nur möglich zu erwerben. Aber ein blosser Treffer darf noch keineswegs auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht, mehr das Herz als das Ohr in Empfindung zu versetzen und dahin, wo er will, zu reissen vermögend ist.“ —

„Es ist ein Vorzug des Claviers, dass man es, was Fertigkeit anbelangt, darauf höher als auf einem anderen Instrumente bringen kann. Man muss aber diesen Vorzug nicht missbrauchen. Dass ich der Fertigkeit nicht ihr Verdienst, ihre Nothwendigkeit nehme, kann man daraus schliessen, dass ich selbst verlange, es in ihr bis zum höchst möglichen Grade zu bringen. Doch wenn man ihr solche Vorrechte einräumt, dass man bloss um ihretwillen spielt, so ist das ein grosser Fehler. Uebrigens habe ich dabei auch nicht vor, diejenigen trägen und steifen Hände zu rechtfertigen, die einen aus Gefälligkeit einschläfern, unter dem Vorwande des Sangbaren das Instrument nicht zu

beleben wissen und durch den verdriesslichen Vortrag ihrer gähnenden Einfälle noch mehr Vorwürfe als die blossen Fertigkeiten-Helden verdienen; denn diese letzteren sind zum wenigsten noch der Verbesserung fähig, wenn man ihr Feuer dämpft u. s. w. Beide freilich üben ihr Instrument nur maschinenmässig. Zu dem rührenden Spiele werden gute Köpfe erfordert.“ —

Wir wollen noch eine kleine Lese einzelner Goldkörner halten, aus denen der Geist und das Wissen des echten Künstlers spricht.

„Man untersuche vorher die Beschaffenheit des Instrumentes, worauf man spielt, damit man es weder zu wenig, noch zu viel angreift, damit man auf vernünftiger Weise, als insgemein geschieht, Affecte vorzustellen suche, nicht durch übertriebene Gewalt des Anschlages.“

„Einige Personen spielen kleberig, als wenn sie Leim zwischen und an den Fingern hätten. Andere spielen zu kurz, als wenn die Tasten glühend wären. Es thut Beides schlecht, d. h. überhaupt; zur rechten Zeit können alle Arten des Anschlages gut sein.“

„Es ist keine geringe Aufgabe, auf unserem Instrumente ein Adagio recht singend vorzutragen, aber es ist doch nicht geradezu unmöglich. Es gehört dazu eine Freiheit der Bewegung, die alles Slavische und Maschinenmässige ausschliesst. Aus der Seele muss man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel. — Alle Schwierigkeiten und Passagen sind durch Uebung zu überwinden und erfordern in der That nicht so viele Mühe, als der gute Vortrag einfacher Noten. — Man versäume keine Gelegenheit, geschickte Sänger zu hören, dadurch lernt man singend denken, und man thut wohl, wenn man hernach selbst sich einen Gedanken vorsingt, um den rechten Vortrag desselben zu treffen.“

„Ein Spieler kann nicht anders rühren, ausser er ist selbst gerührt; er muss nothwendig sich in alle Affecte versetzen können, die er erregen will, und dieselben Leidenschaften in sich empfinden, die der Urheber des Stückes bei dessen Verfertigung hegte. Das vorzüglichste Mittel, sich der Gemüther der Zuhörer zu bemeistern, ist das freie Phantasiren. — Die freie Phantasie darf aber nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedanken bestehen, sondern sie muss unmittelbar aus einer guten musicalischen Seele hervorströmen und im Stande sein, dem schnellen Wechsel der Gefühle ergreifenden Ausdruck zu geben.“

„Zur richtigen Ausföhrung des *Tempo rubato* gehört viel Urtheilskraft und ganz besonders viel Empfindung. Wer

Beides hat, dem wird es nicht schwer fallen, mit aller Freiheit, die nicht den geringsten Zwang verträgt, seinen Vortrag einzurichten, und er würde, wenn es sein müsste und dürfte, alle Gedanken verziehen können. Anders aber wird bei aller Mühe ohne hinlängliche Empfindung nichts Rechtes ausgerichtet werden können. Sobald man sich mit seiner Oberstimme slavisch an den Tact bindet, verliert jenes Tempo sein Wesentliches, weil alle übrigen Stimmen auf strengste nach dem Tacte ausgeföhrt werden müssen.“ —

„Das Verbinden der Noten durch Bogen mit Punkten nennt man beim Clavier das Tragen der Töne. Dabei werden die Töne gezogen, und jeder bekommt zugleich einen merklichen Druck.“

„Eine lange und affectuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt, oder indem man sie zitternd wiederholt. Der Anfang einer Bebung wird am besten in der Mitte der Geltung der Note gemacht.“ — —

Solche Feinheiten des Anschlages und des Ausdrucks bereits vor hundert Jahren! und auf welchen Instrumenten! während wir glaubten, so etwas sei erst nach Erfindung der doppelten Auslösung, der englischen Saiten, der Befilzung u. s. w. u. s. w. möglich geworden und dennoch — nur selten erreicht! Und das alles äussert der treffliche Mann so wie im gemüthlichen Gespräche mit vernünftigen Leuten, und spricht von der neu anhebenden Kunst-Periode auf eine so objective Weise, dass aus keiner Zeile des ganzen Buches auch nur die Ahnung einer Andeutung blickt, dass er selber ja eigentlich der Haupt-Urheber dieser neuen Richtung war, dass er selber vorzüglich diese neue Kunst-Periode heraufföhrte, die im freieren Compositions-Styl zunächst Haydn und im Clavierspiel Clementi aufnahmen und weiter föhrt. — Es waren doch liebenswürdige Menschen, diese alten, echten Musicanten! L. B.

(Schluss folgt.)

Ein Concert der Sänger des Grafen Scheremetieff in St. Petersburg *).

Am 11. Februar (23. n. St.) wurde in dem zu den musicalischen Uebungen des Chors bestimmten Saale von den Sängern des Grafen Scheremetieff ein Concert aufgeföhrt, welches durch seine Zusammenstellung und Ausföhr-

*) Dieser Artikel der St. Petersburger Musicalischen Zeitung ist uns von dort in deutscher Uebersetzung mitgetheilt worden, an welcher wir nur das Grammaticalische berichtigten. Jede weitere Aenderung würde das Interessante und Charakteristische desselben verwischt haben. Die Redaction.

rung so sehr aus der Reihe der meisten dem petersburger Publicum zugänglichen Concerte heraustritt, dass wir es für nothwendig erachten, abgesondert von der allgemeinen Betrachtung der Concerte einige Worte darüber zu sagen.

Alljährlich im Laufe der Winter-Saison führen die Sänger des Grafen D. N. Scheremetieff vor einem kleinen Kreise von Kennern und Liebhabern, die von dem Grafen, einem wahren Freunde der guten Musik, eingeladen werden, einige bemerkenswerthe Stücke aus, vornehmlich alte italiänische Kirchen-Compositionen. Das kleine Auditorium ist der einzige Grund davon, dass diese Concerte nicht so bekannt und berühmt geworden sind, wie sie es in der That verdienen. Nur Wenigen ist der durch diesen Musterchor ausgezeichnet ausgeführte Ritual-Gesang während des Gottesdienstes in der Hauskirche des Grafen zugänglich; gleicher Weise ist es sehr wenigen von den wahren Kennern und Liebhabern vergönnt, den classischen und leider so seltenen Concerten beizuwohnen. So bleibt der künstlerischen Welt eine von den Erscheinungen, welche in der Reihe der bemerkenswerthesten in Russland glänzen, fast völlig unbekannt.

Der Sängerkhor des Grafen Scheremetieff existirt von den Zeiten der Kaiserin Katharina der Zweiten her, doch kann man mit Sicherheit behaupten, dass er nie eine so volle Zahl (achtzig Mitglieder), noch eine solche Entwicklung und Vervollkommnung gehabt, wie gegenwärtig. Ohne Zweifel verdankt jeder Chor, wie auch jedes Orchester, seine Vollkommenheit zunächst dem Talente und den Fähigkeiten der Personen, aus denen sie zusammengesetzt sind; in stärkerem Maasse jedoch ihrem Capellmeister. Sowohl Chor als Orchester sind vergleichbar der fügsamen Masse, aus welcher der Bildhauer seine Statue bildet, oder noch richtiger der Claviatur eines Flügels, durch welche der Pianist sich selbst, so wie sein Talent zur Erscheinung bringt. Möge ein Flügel auch in der ersten Werkstätte der Welt gebaut worden sein, wir werden dennoch erst dann die ganze Tiefe und Vollkommenheit seines Werthes erkennen, wenn er von einem wahren und vollkommenen Künstler gespielt wird, der alle Vorzüge desselben in edeln Bildern der Tonkunst hervortreten lässt. So sehen wir auch den Scheremetieff'schen Chor zu Dank verpflichtet dem ausserordentlichen Talente seines gegenwärtigen Capellmeisters Gabriel Lamakinn, welcher, ungeachtet er seine musicalische Bildung in Russland erhalten und weder italiänische noch deutsche Schulen besucht hat, seinen Kenntnissen und seinen musicalischen Anlagen nach unstreitig mit den bedeutendsten gegenwärtigen Chor-Directoren in

gleichem Range steht und in uns eine Ahnung dessen erregt, was jene Directoren der Capellen und Conservatorien der ruhmvollen italiänischen Zeit gewesen sein mögen, auf welche die Geschichte der Musik stolz ist.

Herr Gabriel Lamakinn, der sich während mehrerer Jahrzehende der schweren Bestimmung gewidmet, den Chorgesang auszubilden und zu dirigiren, hat bei angeborenem Talente jene Meisterschaft in der Direction des Chors errungen, die in den Augen des verwunderten Zuhörers den Chor in ein Ganzes verwandelt, das von Einem und demselben künstlerischen Gefühle im Ausdruck beseelt wird, gleichsam in einen einzigen Menschen und Künstler, der von den auszuführenden musicalischen Stücken tief durchdrungen ist. Diese Vollkommenheit der ästhetischen Seite der Ausführung setzt durchaus die Strenge und Fülle des technischen Lernens voraus, und um nicht in die Specialitäten dieses ohnehin so speciellen Theiles einzugehen, wollen wir bloss zwei Facta anführen, welche die Stufe der Bildung und Solidität der Schule, welche ein jedes Mitglied des Scheremetieff'schen Chors durchmachen muss, beweisen. Wir sind mehr als einmal Zeugen davon gewesen, wie dieser Chor *a prima vista* ohne Vorbereitung die schweren, verwickelten Compositionen alter classischer Autoren ausführte. Ferner auch davon, wie im Falle einer Unterbrechung der Capellmeister einer einzelnen Stimme, z. B. dem Tenor, die Stelle und den Tact bestimmte, von welchem wieder angefangen werden musste, und alle übrigen Stimmen richtig und zur rechten Zeit ohne eine besondere Hinweisung einfielen. Wenn nun das erste dieser beiden Facta von einer ausgezeichneten Schule, von einem richtigen Wege des Lernens zeugen, so beweist das zweite am besten, zu welchem Grade von Aufmerksamkeit und Geübtheit das Gehör jedes einzelnen Gliedes dieses Chors gesteigert worden ist. Es ist so selten, diese Erscheinung bei Knaben mit Sopran- und Alt-Stimmen zu finden, dass jeder deutsche Chor daran Gefallen finden würde; denn wenn man auch in Deutschland in den Chören nicht immer alle wesentlichen Eigenschaften des Chors findet, so haben sie doch den Vorzug, dass meist alle in Folge einer guten und gründlichen Schule ausgezeichnet vom Blatte singen.

Mögen sich nun die Leser bei einer solchen Zusammenwirkung eines durch seine Vollkommenheit ausgezeichneten Chors und bei einer Direction wie die des Herrn Gabriel Lamakinn ein ganzes Concert denken, das aus solchen Musikstücken zusammengestellt ist, deren jedes einzelne, als ein Muster in seiner Art, zugleich den Repräsen-

tanten einer von den alten Schulen bildet — dann werden sie sich einen Begriff von der Wichtigkeit und dem grossen Interesse des Concertes machen können, von welchem wir sprechen. Folgende Stücke wurden in demselben ausgeführt:

Im I. Theile: 1) Choral von J. S. Bach aus der Matthäus-Passion, vierstimmig (*H-moll*); 2) der Schlusssatz des *Gloria* aus der grossen Messe von Durante, vierstimmig (ohne Begleitung); 3) Motette *Judica me Deus* von Leo, vierstimmig; 4) der berühmte Chor *Plorate filii Israel* aus dem Oratorium Jephtha von Carissimi, sechsstimmig.

Im II. Theile: 5) Choral von Bach aus derselben Passions-Musik, vierstimmig (*F-dur*); 6) *Crucifixus* von Lotti, zehnstimmig; 7) Motette *Hodie nobis est natus coelorum rex* (das von der Capelle des Papstes in der Nacht vor Weihnachten gesungen wird) von Nanini, sechsstimmig (ohne Begleitung); 8) *Crucifixus* von J. S. Bach, aus der hohen Messe, vierstimmig.

Wir finden hier die Musikstücke der verschiedenartigsten Schulen und Epochen. Nanini und Carissimi gehören zu der römischen Schule, der erste am Ende des XVI., der andere in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts; Lotti zur venetianischen Schule am Ende des XVII. Jahrhunderts; Leo und Durante zur neapolitanischen, Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts, und endlich der grosse Sebastian Bach, Vertreter der tiefen Kunst und Poesie Deutschlands in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Bemerken wir noch, dass bei dieser Verschiedenheit der Schulen und Epochen diese Piecen (die mit Ausnahme derer von Bach sämmtlich in Manuscripten von dem Schreiber dieser Zeilen unter der Zahl einer Menge grosser Kirchen-Compositionen aus Rom hieher gebracht worden sind) die verschiedenartigsten Charaktere haben und desswegen die verschiedenartigste Ausführung erfordern. So kann es nichts Entgegengesetzteres geben als z. B. den düsteren, zerreissenden Charakter der beiden *Crucifixus**) und den heiteren, feierlich-erhabenen Charakter der Weihnachts-Hymne von Nanini u. s. w. Ungeachtet dieser mannigfachen complicirten Forderungen, die an einen Chor zu machen sind, der solche Meisterwerke ausführt, konnte jeder wahre Kenner und Liebhaber der echten Musik nur ein Gefühl der Freude und Begeisterung aus diesem Concerte mit hinausnehmen, wie es einem selten vergönnt ist zu empfinden. Wer hätte sich nun wohl vorstellen können, dass zu

unserer Zeit, wo alle Sängerschöre in einem so allgemein verbreiteten Verfalle begriffen sind, wo die päpstliche Capelle als morscher, ärmlicher Ueberrest der früheren Grösse erscheint, wo selbst die tüchtigen künstlerischen Deutschen sich über den berliner Dom-Chor beklagen, in welchem sie ausser Accuratesse und mechanischer, preussisch-militärischer Pünktlichkeit nichts weiter finden [??], wo alle wahren Kenner der Musik den allgemeinen Verfall des kirchlichen Chorgesanges in Europa bejammern, wo endlich alle berühmten Namen der alten genialen Componisten von dem gegenwärtigen europäischen Publicum vergessen werden und ihre unsterblichen Erzeugnisse im Archiv-Staube begraben sind: wer, sage ich, könnte sich nun wohl vorstellen, dass trotz dem die von lauter Kolossen erzeugte ältere Musik in Russland einen heimischen Heerd und Darsteller gefunden, an welchen selbst die Componisten jener grossen Schöpfungen ihre Herzensfreude gehabt haben würden? — dass in diesem weiten Russland, dem man hinsichtlich der Künste so wenig zuzutrauen pflegt, solche Chöre wie die der kaiserlichen Hofcapelle und dann der des Grafen Scheremetieff existiren? Wohl möchte man es allen Sachverständigen Europa's laut zurufen: Kommt und hört! erfreut Euch an diesem Wunder, das auch unter Euch einst heimisch war, jetzt aber schon längst aus Eurer Mitte gewichen. Wollt Ihr Palestrina und die ganze Reihe der grossen, mit ihm oder nach ihm geborenen Schöpfer kennen lernen und hören, so kommt in die russischen Künstler-Concerte, wie das heutige bei dem Grafen Scheremetieff, hört diese russischen Chöre, alsdann wird in Euch die Erinnerung der früheren, jetzt verloren gegangenen Grössen der Musik durch ihre Ausführung erwachen.

Zum Schlusse wollen wir noch mit wenigen Worten einen zum Theil noch streitigen Punkt, dem es an Wichtigkeit nicht gebricht, berühren. Viele Musikkenner, sowohl Deutschlands als auch anderer Länder, die unsrigen mit gerechnet, behaupten, dass die alte Kirchenmusik des XVI. und XVII. Jahrhunderts gleichmässig ausgeführt werden müsse, ohne alles das, was durch die musicalischen Kunst-Ausdrücke: *Accelerando*, *Ritardando*, *Ritenuto*, *Calando*, *Crescendo*, *Decrescendo* u. s. w., bezeichnet wird. Wir können hier nicht tiefer eingehen auf die specielle, auf Documente begründete Betrachtung dieser Meinung. Wir hoffen, in der Folge zu diesem Zwecke eine günstige Gelegenheit zu finden. Für dieses Mal wollen wir uns mit Folgendem begnügen. Alle diejenigen, welche die oben bezeichnete Meinung vertreten, sind mit der Geschichte der Musik wenig bekannt, eben so wenig kennen sie die Zeugnisse

*) J. S. Bach scheint das in der Stimmenführung wunderbar künstliche und geniale *Crucifixus* des Lotti gekannt und danach sein herrliches *Crucifixus* der hohen Messe, doch in einem weit kolossaleren Maassstabe, gebildet zu haben.

zahlreicher Schriftsteller und Reisender, die, vom XVII. Jahrhundert beginnend, uns namentlich von allen den Nuancen in der Ausführung der damaligen Chöre erzählen, welche von den grössten Componisten selbst dirigirt und eingeübt worden sind. Wir erwähnen bloss Burney's in seiner musicalischen Reise und Proske's in seinem Vorworte zu dessen *Musica Divina*. Beide haben den päpstlichen Chor gehört, ersterer zu Ende des XVIII. Jahrhunderts, der andere in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts. Uebrigens braucht man nur diese Compositionen selbst zu untersuchen, um sich zu überzeugen, dass sie eine unendliche Mannigfaltigkeit und Fülle zartester Nuancen verlangen. Ohne Zweifel darf die Ausführung nun und nimmer eine theatralische sein. Es gibt dafür keinen anderen Wegweiser als den richtigen künstlerischen Instinct, und eben aus diesem Grunde halten wir die Ausführung der oben bezeichneten Kirchenstücke durch die Sänger des Grafen Scheremetieff für eine vollkommene, weil das wahre künstlerische Gefühl die Seele der Ausführung war.

Mögen sich die Leser nicht wundern, wenn wir die ausgeführten Stücke nach ihrem tiefen Inhalt zu besprechen unterlassen; wir glauben, dass man über dieselben entweder sehr viel sagen oder bloss ihre Titel erwähnen müsse. Kann man, wenn von Shakespeare und Raphael die Rede ist, sich mit wenigen flüchtigen Worten begnügen?

Wladimir Stassoff.

Zur Literatur des Volksliedes.

Fränkische Volkslieder. Gesammelt und mit ihren ursprünglichen Singweisen herausgegeben von Frhr. v. Ditsfurth. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Bände. 1855.

Der Herausgeber hat seinen Liederschatz in zwei Abtheilungen gebracht, nämlich dem Inhalte nach in Weltlich und Geistlich. Der erste Band enthält die geistlichen, der zweite die weltlichen Gesänge; letzterer ist bedeutend stärker. Von allen Anordnungen dürfte eine solche immer die einfachste und natürlichste sein; denn wie sich dem Volke schon die Woche zerlegt in Festtage und in Tage weltlicher Arbeit, so zerfällt auch sein geistiges Besitzthum in diese zwei Hälften nach den beiden Grundweisen, die sein Leben bewegen; und dass das Weltliche den grössten Theil davon in Anspruch nimmt, ist ebenfalls in der Ordnung. Für die Gegend, an welche Herr v. Ditsfurth gewiesen war, kommt noch hinzu, dass in ihr, als in einer katholischen,

der Volks-Gesang weniger in die Kirche aufgenommen, daher mehr in Wiese und Wald, auf Fluren und Heerstrassen, in Stuben und Häusern geblieben ist.

Weil die Lieder zweistimmig gesungen werden, hat der Herausgeber es auch für seine Pflicht gehalten, sie so aufzuzeichnen und mitzutheilen. Für diese Treue muss man ihm ganz besonders dankbar sein; denn erst wenn alle Sammler ein Gleiches thun, können wir hoffen, dass einmal der gesammte Liederschatz unseres Volkes vollständig zur Aufzeichnung kommen werde. Vor der Hand ist solches noch nicht möglich, theils weil die Sammler sich nicht von den richtigen Grundsätzen leiten lassen, theils und besonders weil die einzelnen Gegenden unseres Vaterlandes noch nicht erschöpft sind. In beider Hinsicht sind diese „Fränkischen Volkslieder“ ein erfreulicher Anfang, und wir stehen nicht an, sie in mancher Beziehung als Muster zu empfehlen.

Bei den geistlichen Liedern ist oft eine ältere Quelle, ein Gesangbuch aus den Jahren 1650 — 1750, theils auch für kirchlichen Gebrauch, angegeben; bei den weltlichen ist der Ort genannt, in welchem das Lied gehört wurde, der Volksmund war hier die alleinige Quelle. Es könnte nicht schaden, wenn die Sammlungen in dieser Hinsicht eine etwas gelehrtere Gestalt erhielten. Von vielen Liedern, die noch gesungen werden, sind ältere Aufzeichnungen vorhanden; nicht mit abdrucken soll der neue Sammler diese alten Drucke, aber er soll sie vergleichen, die Abweichungen sich anmerken und kurz bezeichnen, oder auch nur im Allgemeinen auf die ältere Quelle hinweisen. Wenig beachtet ist dies besonders bei den Melodien, und doch ist es gerade hier von Wichtigkeit. Was Herrn v. Ditsfurth nicht möglich war, weil er entweder mit der älteren Literatur dieses Faches sich nicht genauer befasst hat, oder weil ihm keine grössere Bibliothek zu Gebote stand, mögen Andere nicht unterlassen. Wer so etwas nicht selbst kann, lasse es durch einen Dritten thun. Es wäre überhaupt sehr wünschenswerth und für die Sache von erheblichem Gewinn, wenn die verschiedenen Sammler mit ihren Schätzen etwas näher zusammen rücken wollten. Die Sammlung ist nur die eine Seite, die Sichtung die andere, und letztere wird um so nöthiger werden, je mehr man die einzelnen Gauen durchsucht; auch dürften sich für ausführliche Sammlungen über jeden Theil Deutschlands mit der Zeit keine Verleger mehr finden. Die Sichtung darf aber nicht in willkürlichem Ausmerzen bestehen, sondern man muss die verschiedenen Aufzeichnungen zusammen halten, die treueste, sinnvollste Lesart wählen und dabei anmerken, in welchen

Gegenden das Lied sich noch sonst findet und mit welchen Abweichungen. Mehr wird Niemand verlangen. Schade, dass keiner vorhanden ist, der Ansehen, Kenntnisse, Lust und bibliothecarische Hülfsmittel genug besitzt, um für derartige Bestrebungen den Mittelpunkt abgeben zu können. Herr L. Erk in Berlin hat sich zwar auf diesem Felde ziemlich bekannt gemacht und zum Theil wirklichen Nutzen gestiftet, aber wo die Aufgaben etwas grösser und die Anforderungen etwas bedeutender werden, sieht man doch, dass man nicht allzu viel von ihm erwarten darf. Sein „Liederhort“, auf drei Bände berechnet, ist nun schon mit dem ersten geschlossen, scheint also grösstentheils wieder versunken zu sein, „versunken in den Rhein“, wie das alte Lied sagt.

Dem zweiten Bande hat Herr v. Ditsfurth eine ausführliche Einleitung mit auf den Weg gegeben. Diese berührt manche interessante Punkte und bespricht sie auf eine anziehende Weise, zeigt aber im Ganzen nur wieder, dass es mit der Kenntniss der Geschichte unseres Volksliedes noch sehr schwach bestellt ist. Ausser dem, was gelegentlich W. Grimm und Gervinus angemerkt haben, ist die Abhandlung von Prof. Müllenhoff in seinen Holsteinischen Märchen, Sagen und Liedern noch immer das Beste. Vor einer gewissen Breite und Schönseligkeit hat auch Herr v. Ditsfurth sich nicht ganz zu bewahren gewusst. Auch steht das Volkslied nicht im Gegensatze zu der Kunst der Töne als das Naturwahre zu dem Schein, als das Dauernde zu dem Unbeständigen, sondern diese Erzeugnisse eines unbewussten Kunsttriebes bilden die Grundlage, die Anfänge aller Kunst, und von Bestand ist hier wie dort nur, was auf Natur und Wahrheit gegründet ist. Unter allen Umständen ist festzuhalten, dass das fünfzehnte Jahrhundert die eigentliche Blüthezeit des deutschen Volksgesanges gewesen ist. Dieser Frühling kam bei uns ein wenig später als bei den umwohnenden Völkern, wir lernten von denselben und thaten das Eigene hinzu; daher wird es auch wohl gekommen sein, dass wir in diesem Fache schliesslich alle anderen überholt haben.

Dem geehrten Herrn Herausgeber sagen wir hiermit für seine Gabe schönsten Dank. C. H.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 10. April gab Herr Kammersänger E. Koch eine Soiree im Hotel Disch. Ausser dem Genusse, Herrn Koch selbst zu hören, der uns diesen Winter nur sehr selten zu Theil geworden, interessirte die Abend-Unterhaltung auch dadurch, dass sie eine Art von Prüfungs-Concert für das Unterrichts-Institut

des Herrn Koch im Gesange war. Die Leistungen der Schülerinnen und Schüler desselben, welche bereits die Stufe erreicht haben, um öffentliche Proben ihres Talenten ablegen zu können, waren im Ganzen recht erfreulich und jedenfalls ehrenvoll für den Lehrer. Mögen seine Bemühungen durch wahren und gewissenhaften Fleiss der Schüler, welcher leider immer seltener wird, belohnt werden, und diese immer mehr einsehen, dass die menschliche Stimme das schwierigste musicalische Instrument ist, und dass ihre Ausbildung eine andauernde Liebe zur Sache erfordert, die sich nicht durch Lobhudeleien Unverständiger in den Schlaf wiegen lassen darf. Herr Koch trug, ausserdem dass er in mehreren Stücken mitwirkte, von denen besonders das Quartett aus Righini's „befreitem Jerusalem“ (mit Fräul. Nina Hartmann, Fräul. Käthchen Deutz und Herrn DuMont-Fier) ansprach, die Arie des Adolar aus Weber's Euryanthe und zwei Lieder von Schumann mit hinreissendem Ausdruck vor. Eine besonders rühmliche Erwähnung verdient Herr Brambach, der sich durch den Vortrag von Hiller's *Duo appassionato* für Clavier und Violine (Herr Concertmeister Pixis) und der *Pensées fugitives* von St. Heller und Ernst als tüchtiger Clavierspieler (wobei ihm der ausgezeichnet gearbeitete und klangvolle Concertflügel aus der Pianoforte-Fabrik von Gerh. Adam in Wesel trefflich zu Statten kam) und durch die Begleitung der Gesangstücke als gediegener Musiker zeigte. Mit Freuden ergreifen wir diese Gelegenheit, diesen jungen, strebsamen Künstler der musicalischen Welt zu empfehlen.

Im Theater trat der Tenorist Herr Dr. Rademacher als Gast in Halévy's Jüdin (Eleazar) mit vielem Beifall auf. Er hat eine wohlklingende, biegsame Stimme, welche namentlich des lyrischen Ausdrucks sehr fähig ist, und eine gute Schule, welche dem Schrei-Systeme nicht huldigt.

Am Buss- und Bet-Tage, den 16. April, fand das vierte Abonnements-Concert des kölnen Männergesang-Vereins im grossen Casinosaale Statt. Herr Musik-Director Fr. Weber hatte dazu die unter seiner Leitung stehenden musicalischen Vereine: die Sing-Akademie, den Männergesang-Verein und die Philharmonische Gesellschaft, vereinigt, durch welche er unter Mitwirkung des kölnen Orchesters eine sehr gelungene Aufführung von F. Mendelssohn's Paulus veranstaltete. Die Chorstimmen standen in richtigem Verhältnisse zu einander; besonders klangvoll waren die Männerstimmen, wie sich erwarten liess. So gingen denn die Chöre bei der sorgfältigen Einübung und sicheren Leitung des Dirigenten vorzüglich gut, und die Haupt-Nummern, z. B. „Mache dich auf!“ — „O, welche Tiefe“ — „Der Erdkreis“ u. s. w., machten einen prachtvollen Eindruck. Unter den Solisten gebührt Herrn E. Koch die Palme; er sang die Recitative musterhaft, und die Cavatine „Sei getreu“ im zweiten Theile war vortrefflich. Der ausgezeichnete Vortrag der obligaten Violoncell-Partie durch Herrn B. Breuer machte im Verein mit der Singstimme diese Nummer zu der schönsten Perle des Abends. Herr Schiffer war in der Partie des Paulus sehr brav; als vorzüglich gelungen ist der Vortrag der Arie Nr. 18 („Gott, sei mir gnädig!“) und des Recitativs Nr. 36 („Ihr Männer, was macht ihr da?“) hervorzuheben. Die Alt-Partie hatte Fräul. P., eine schätzenswerthe Dilettantin, übernommen; die Sopran-Soli sang Fräul. Nina Hartmann. Letztere war ganz vorzüglich bei Stimme und überall, wo sie das schöne Material, das ihr die Natur verliehen, vollständig beherrschte, was in den meisten Recitativen der Fall war, zeigte sie auch Ausdruck im Vortrage, besonders wenn dieser eine dramatische Farbe annehmen konnte. Wir empfehlen ihr vor Allem das Studium der *Messa di voce*, welches die Grundlage der ausdrucksvollen Gefühls-Darstellung durch den Gesang ist.

Die *Société royale des Choeurs* zu Gent in Belgien wird bei Gelegenheit der grossen Kirmess daselbst ein Musikfest und einen Gesang-Wettstreit veranstalten. Der letztere wird Sonntag den 6. Juli, das erstere Montag den 7. Statt finden. Der erste Preis für die deutschen, französischen, holländischen Vereine besteht in einer goldenen Denkmünze von 300 Francs Werth; der zweite hat den Werth von 150 Francs. Eben so für die belgischen Vereine I. Classe. Die Bedingungen enthalten einige neue und sehr zweckmässige Artikel, z. B. Art. 5. Die Jury wird auf etwaige Solo-Vorträge keine Rücksicht nehmen. — Art. 8. Um dem Zurücktreten vorzubeugen, hinterlegt jeder Verein bei der Anmeldung 100 Francs, welche unmittelbar nach dem Auftreten desselben zurückgezahlt werden. — Gesungen wird von jedem Vereine ein Stück (8 Minuten Dauer) nach eigener Wahl; Einsendung der Partitur vor dem 1. Mai. Das zweite Stück wird von der *Société* vorgegeschrieben und zu rechter Zeit versandt.

Auch in Brighton in England ist Mozart's Jubelfest durch eine von Herrn F. M. d'Alquen veranstaltete musicalische Feier begangen worden. Herr d'Alquen, ein Deutscher, Schüler von F. Ries, lebt seit einer langen Reihe von Jahren in Brighton, geniesst dort mit Recht den Ruf eines ausgezeichneten Clavierlehrers, hat sich eine glänzende Stellung erworben und wirkt mit grossem Eifer und eben so grosser Uneigennützigkeit für die Verbreitung und Bildung des Geschmacks an classischer Musik. Das Fest-Concert brachte ausser dem *D-moll*-Concert eine treffliche Auswahl von Kammermusik-Stücken Mozart's zur Ausführung, unter Andern die Quartetts *G-dur* für Streich-Instrumente und *G-moll* für Piano u. s. w., das Quintett in *C-dur*, das Trio in *E-dur*, die Sonate in *E-moll* für Pianoforte und Violine, die *C-moll*-Phantasie.

Beim Mozartfeste in Petersburg war auch der rühmlichst bekannte musicalische Schriftsteller und Biograph Mozart's Ulibitscheff anwesend. Es wird — wie uns von dort mitgetheilt wird — nächstens ein neues Werk von ihm: „*Beethoven et ses Glossateurs*“, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen.

Ein bekannter Kunstrichter hörte einen Tenoristen, der zum ersten Male auftrat, und sagte: „Der Mann wird durch die ganze Welt kommen.“ — „Wie so?“ fragte ihn sein Nachbar mit Verwunderung. — „Ei nun, Niemand wird ihn aufhalten!“ — war die Antwort.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Dancla, Charles, *Collection de Duos faciles pour Piano et Violon.* Nr. 4, 5 (à 18 Ngr.). 1 Thlr. 6 Ngr.

Nr. 4. *Le Père Gaillard*, Opéra de H. Réber.

Nr. 5. *Le Chien du Jardinier*, Opéra d'A. Grisar.

Grützmacher, Fr., *Collection de Fantaisies des Opéras. Pièces pour les Amateurs pour Violoncelle et Piano* Op. 16. Nr. 4: *Robert le Diable*, de G. Meyerbeer. 1 Thlr.

Grützmacher, Fr., 3 Duos für 2 Violoncellen. Op. 22. (Eingeführt am Conservatorium der Musik zu Leipzig.) Nr. 1. 20 Ngr.

Hermann, Fr., *Zweites Capriccio für 3 Violinen.* Op. 5. (J. W. Kalliwoda zugeeignet.) 1 Thlr.

Kalliwoda, J. W., 2 *Morceaux caractéristiques pour Violon avec Accompagnement de Piano.* Op. 209. Nr. 1, 2 (à 20 Ngr.). 1 Thlr. 10 Ngr.

Nr. 1. *Les Adieux.*

Nr. 2. *Le Revoir.*

Krommer, F., *Collection de Duos concertans pour 2 Violons.* Liv. 2: 3 Duos concertans. Op. 6. 1 Thlr.

Rode, P., 2e. *Concerto pour Violon arrangé avec Accompagnement de Piano.* 1 Thlr. 15 Ngr.

Rubinstein, Ant., 1e. *Sonate pour Piano et Violon.* Op. 13. (Dédiée au Prince Nicolas Jousouppoff.) 2 Thlr. 10 Ngr.

Seletzky, Pierre, *La Mort d'une Sainte. Symphonie, arrangée pour Piano à 4 mains.* 1 Thlr. 15 Ngr.

Spoehr, Louis, *Siebentes Quintett (für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell).* Op. 144. Eingerichtet für Pianoforte zu 4 Händen von H. Enke. 1 Thlr. 25 Ngr.

Spoehr, Louis, *Zweiunddreissigstes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell.* Op. 146. 1 Thlr. 15 Ngr.

Spoehr, Louis, *Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell, nach dem Septett für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Horn, Fagott, Violine und Violoncell.* Op. 147, eingerichtet von F. Hermann (mit Beibehaltung der Pianoforte-Originalstimme). 3 Thlr. 10 Ngr.

Notiz. Die Quartett-Stimmen hierzu sind auch apart für 2 Thlr. zu haben.

Viotti, J. B., 20e. *Concerto pour Violon arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann.* 1 Thlr. 10 Ngr.

Verkauf.

Die seit einer langen Reihe von Jahren unter der Firma „**Bureau de Musique von C. F. Peters**“ auf hiesigem Platze bestehende und mit classischen Verlagswerken sowohl als auch mit guter Kundschaft versehene Musicalienhandlung soll, mit Ausschluss der vorhandenen Activen und Passiven, nach der von dem letzten Besitzer derselben, Herrn Karl Gotthelf Siegmünd Böhme, getroffenen testamentarischen Verfügung sofort aus freier Hand verkauft werden. Der Unterzeichnete ist Kaufliebhabern über die zu diesem Behufe aufgenommene Inventur und Taxe, so wie über die Bedingungen des Verkaufs die nöthigen Nachweisungen zu geben beauftragt.

Leipzig, am 1. April 1856.

Adv. **Franz Werner.**

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.