

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 23.

KÖLN, 7. Juni 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. Das 34. niederrheinische Musikfest in Düsseldorf. III. Von L. Bischoff. — Clavier-Compositionen von Gustav Flügel. Von L. B. — Aus Brüssel (*Conservatoire, Association, Cercle*, H. Wieniawski, Gebrüder Doppler, Miss Sherrington, H. von Brzowsky, Kufferath's Soireen, Orgelbau-Werkstatt von Merklin-Schütze). — Aus Dresden (Fräul. Michal, Fräul. Härting, Herr Weiss, Herr Rich. Colbrun. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Zweite Soiree von J. Stockhausen — Cöthen — Leipzig).

Das 34. niederrheinische Musikfest in Düsseldorf.

III.

(S. I. Nr. 20, II. Nr. 22.)

Den zweiten Festabend eröffnete die Overture zu den Abenceragen von Cherubini. Ob die genannte Oper, welche der Meister um das Jahr 1813 componirt oder wenigstens vollendet hat, eine oder mehrere Aufführungen erlebte, wissen wir nicht; bekannt ist nichts daraus geworden, als die Overture, ein treffliches, mehr ins Feine als ins Grosse gearbeitetes Werk, über dessen meisterhafte Ausführung durch Rietz und das diesjährige Orchester wir bereits im ersten Artikel gesprochen haben. Abgesehen von dieser, kann man die Wahl der Overture für ein Musikfest und vollends die Zusammenstellung mit den beiden folgenden Werken nicht gut heissen.

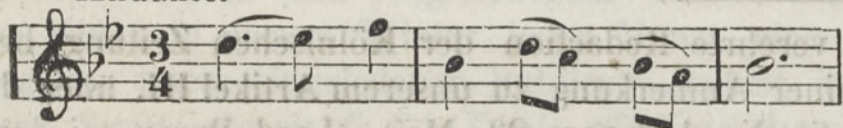
Es waren dies R. Schumann's Adventlied von Rückert und Händel's Alexanderfest. Die ausführlichere Beurtheilung von Schumann's bestem Gesangwerke, „Paradies und Peri“, welche die Nr. 26 dieser Blätter vom vorigen Jahre (ebenfalls bei Gelegenheit des niederrheinischen Musikfestes) enthält, überhebt uns, über das Adventlied zu sprechen, welches wohl die schwächste von Schumann's Gesang-Compositionen sein dürfte. Mit Ausnahme von einer oder zwei Stellen für Frauenstimmen ist in allem Uebrigen kein Motiv von Bedeutung zu finden, und Aussendinge, wie der (übrigens ganz unnothwendige) Wechsel zwischen Fünf- und Vier-Vierteltact, können den Mangel an Originalität nicht ersetzen. Das Ganze liess sehr kalt. Zu solchen Missgriffen in der Wahl kommt man, wenn man durchaus diesen oder jenen Namen auf dem Programme haben will; das ist dann zuweilen eine Pietät, die ihren Zweck mehr verfehlt als erreicht.

Aber auch das Alexanderfest machte nicht den Eindruck auf die Zuhörerschaft, den sonst Händel's Oratorien bei den niederrheinischen Musikfesten machen. Das lag ebenfalls zum Theil an dem Werke selbst, zum Theil an der Ausführung. Allerdings hat Händel's Genius auch bei der Composition dieses seines fünften Werkes in der Reihe der Oratorien und Cantaten („Esther“ 1720, „Acis und Galathea“ 1721, „Deborah“ 1733, „Athalia“ 1733, „Das Alexanderfest“ 1736 in Aachen geschrieben) gewaltet; allein erstens lässt die Musik doch nicht „die Schwächen des Gedichtes“) vergessen“, wie der geehrte

*) Die verehrte Redaction der Kölnischen Zeitung belehrt uns in einer Anmerkung zu unserem Artikel III. über das Musikfest (in Nr. 142 vom 23. Mai), „Lord Byron sei der Meinung gewesen, dass dieses Eine kleine Gedicht die ganze englische Lyrik aufwiege“, und fügt hinzu, dass „ihre Ansicht der Byron's weit näher stehe“, als der unsrigen. Gegen das Letztere können wir natürlich nichts haben. Aber dass Byron's und der Redaction Ansicht in unserer Zeit ganz vereinzelt dastehe, dürfte unschwer zu beweisen sein, da über den Mangel an Phantasie und wahrer Poesie in J. Dryden's lyrischen Gedichten jetzt nur Eine Stimme herrscht, die selbst bis in die Conversations-Lexica hinein leicht zu verfolgen ist. Sollte Lord Byron in der That sich jene Aeusserung haben zu Schulden kommen lassen, so würde das höchstens interessant sein (und deshalb die Nachweisung wünschenswerth), aber keineswegs maassgebend; und hat er unter seinem Ausdrucke „die ganze englische Lyrik“, also bis auf seine Zeit, verstanden, so beweist das nur, dass ein grosser Dichter dennoch ein sehr schlechter Aesthetiker sein kann, indem schon in Cowper, vollends aber in Burns, Wordsworth, Walter Scott, Thomas Moore u. s. w. hundert Mal mehr natürliche Empfindung und poetische Wahrheit ist, als in Dryden's lyrischen Gedichten, die in ihrem altfranzösischen Zuschnitte höchstens als glatte Verstandes-Producte gelten können. Hat Byron aber vielleicht nur die ganze englische Lyrik bis auf Dryden gemeint, so ist auch selbst in dieser Beschränkung sein Urtheil falsch, indem nicht bloss die wundervollen lyrischen Stellen in Shakespeare's Dramen, sondern auch selbst dessen eigentliche, in Form und Inhalt lyrische Gedichte unendlich höher stehen, als das Beste von Dryden in dieser

Vorredner des diesjährigen Programmes (dem Vernehmen nach Prof. O. Jahn) sich sehr glimpflich ausdrückt, sie treten noch immer grell genug hervor; und zweitens sind die vorzugsweise begeisternden Elemente der Händel'schen Musik, die Elemente der Kraft, Grossartigkeit, erhabenen Einfachheit der Motive und ihrer Verarbeitung zu Chören, hier nicht so hervortretend, als in den späteren Oratorien: Israel in Aegypten, Josua, Samson, Judas Maccabäus, Messias u. s. w. — Chöre, nicht bloss wie den vollkommensten aller, das Halleluja, sondern wie „Das Ross und den Reiter“ im Israel, den Siegesgesang im Judas, „Sie treten Deinen Knecht in Staub“ und „Im Donner komm, o Gott, herab“ im Samson und viele ähnliche sucht man im Alexanderfest vergebens, und es wird doch Niemand läugnen wollen, dass für unsere Zeit die Chöre in Händel die Hauptsache sind. Man geht sogar keineswegs zu weit, wenn man sagt, dass im Alexanderfest eine gewisse der Zeit angehörige italiänische Manier den Componisten oft zu rein musicalischer Arbeit verleitet habe, d. h. solcher, welche auf den Charakter des Textes und auf die Situation keine Rücksicht nimmt. Oder will man etwa behaupten, dass die Sopran-Arie Nr. 25 aus *B-dur* und der darauf folgende Chor auf dasselbe Motiv:

Andante.



Tha - - is led - - - the way

den Worten: „Thais eilt voran, sie leuchtet ihnen zur Verheerung, und eine zweite Helena steckt sie ein zweites Troja in Brand“ — und der musicalischen Plastik einer Scene, in welcher der König „die Fackel schwingt“, die „Fürsten ihm mit wilder Freude zujauchzen“, entsprechen? Nimmt

Art. Man vergleiche nur Shakespeare's „Sonette“, „Venus und Adonis“, „Der leidenschaftliche Pilger“, „Des Mädchens Klage“ u. s. w. Wir möchten Lord Byron parodirend sagen: Folgendes kleine Lied aus König Heinrich VIII. über die Macht der Töne ist uns lieber als das ganze Alexanderfest:

Orpheus' Laute hiess die Wipfel,

Wüster Berge kalte Gipfel

Niedersteigen, wenn er sang.

Pflanz' und Blüth' und Frühlingssegen

Sprosst, als folgten Sonn' und Regen

Ewig nur dem Wunderklang.

Alle Wesen, die ihn hörten,

Wogen selbst, die sturmempörten,

Neigen still ihr Haupt herab.

Solche Macht ward süssen Tönen;

Herzensweh und Todessehnen

Wiegen sie in Schlaf und Grab.

man nun vollends ins Auge, dass dieser Chor die Katastrophe — den Brand von Persepolis — veranschaulichen soll, dass sich das ganze Gedicht über die Macht der Musik damit abschliesst und nichts weiter folgt, als eine frostige Betrachtung über die Erfindung der Orgel, so wird man unsere Meinung vollkommen gerechtfertigt finden.

Dies zur Erklärung und Entschuldigung einer Zuhörerschaft von 1856, die sich nicht mehr absolut, sondern nur relativ an Händel's Alexanderfest begeistert.

Die Ausführung war in den Chören nicht so genau und glänzend frisch, wie im Elias, namentlich waren die Einsätze einige Male nicht fest und kräftig genug. Die Solisangen Fräul. Tietjens, Herr Schneider und Herr Stockhausen. Der Letztere hätte diese Partie, wenigstens die zweite Arie in *D-dur* und *G-moll*, welche für einen wirklichen und kräftigen Bass geschrieben ist, nicht übernehmen sollen, da für dieselbe trotz dem, dass Herr Rietz das Orchester, die Trompeten mit eingeschlossen, bei diesem Auftrufe „zur Rache“ nur „säuseln“ liess, was er zu verantworten hat, die Stimme und in Folge dessen auch der energische Vortrag nicht ausreichte. Die erste, höher liegende Arie aus *F-dur* sang er dagegen recht gut und ärrtete lauten Beifall. Herr Schneider, von den Solisten am meisten beschäftigt, trug seine ganze Partie und namentlich die erste Arie in *A-dur* (sonst auch vom Sopran gesungen) und die Recitative, unter denen wir besonders Nr. 4 und Nr. 20 auszeichnen, vortrefflich vor. Die Arie aus *A-moll* im ersten Theile:

War, he song, is toil and trouble,

Honour had an empty bubble u. s. w.

(„Krieg ist Arbeit und Unruhe, Ehre hat eine leere Blase“), kann nicht nur als Probe für die Poesie dienen, sondern leider hat auch die Musik hier die Schwäche des Gedichtes nicht verdeckt. Was sich damit machen lässt, das machte der Sänger daraus. Fräul. Tietjens bewährte auch hier, was wir bei Gelegenheit des Elias über sie gesagt haben; auszuzeichnen ist der Vortrag der Arie Nr. 7 in *D-dur*, „Der König lauscht“, welcher der lebhafteste Beifall folgte, und des lydischen Brautliedes, welches Herr Grützmacher aus Leipzig auf dem Violoncello trefflich begleitete; vielleicht wäre dabei mehr Einfachheit, wir möchten sagen: Natur, zu wünschen gewesen. Doch erhielt der herrliche Ton desselben und der zarte Vortrag mit Recht stürmischen Beifall. Die Nummer selbst ist eine Perle in dem Werke. Welche bewundernswerthe Idee, dem Ausdruck der Liebe und Sehnsucht in der Sopranstimme einen Wiederhall im Tenor eines Instrumentes zu geben, gleichsam

erst die Vervollständigung der Empfindung! Die neue Uebersetzung, welche das Textbuch gibt und die an den meisten Stellen wirkliche Verbesserungen hat (die wir aber nicht überall in den gesungenen Worten hörten), genügt hier nicht; denn in ihr:

„Sanft erklang in lyd'scher Weise

Seine Leier lieblich leise“ —

fehlt die Hauptsache, das „Einwiegen in süsse Lust“. — Noch Eins ist uns in der Ausführung aufgefallen. Warum die theilweise Begleitung der Recitative mit dem Flügel? Die Orgel kann er doch keinesfalls ersetzen, und wenn man ein Händel'sches Musikstück mit Mozart's Instrumentirung gibt, so ist offenbar der Flügel und Contrabass, statt der vollständigen Accorde im Streich-Quartett, ein störender Anachronismus.

Wenn der Beifall in der ersten Abtheilung des zweiten Abends, ausgenommen nach der Cherubini'schen Overture, zwar nur ein mässiger, aber immer achtungsvoller und auch Einzelnes hervorhebender war, so steigerte ihn Beethoven's neunte Sinfonie zu einer begeisterten Höhe, wie wir sie durch Orchestermusik selten oder nie bei Musikfesten erlebt haben. Allen Sätzen, besonders aber den reinen Instrumentalsätzen, den drei ersten, folgte jedesmal wiederholt stürmischer Applaus. Bei der technischen Vollendung, mit welcher die Sinfonie ausgeführt wurde, war es doch vor Allem die überwältigende Gewalt des musicalischen Inhalts, was diese ungeheure Wirkung machte; denn wir dürfen es der Sache wegen nicht mit Stillschweigen übergehen, dass Herr Rietz eben diese trefflichen technischen Kräfte zu einer Uebereilung der meisten Tempi missbrauchte, wogegen uns die anderweitigen ausgezeichneten Dirigenten-Eigenschaften desselben im Einstudiren und Zusammenhalten der Massen, in Erzeugung der grössten Präcision und feinen Schattirung und in der Sicherheit im Praktischen und Theoretischen, das bei der Orchesterleitung gefordert wird, nicht blind machen dürfen. Der Charakter des ersten Satzes spricht sich in der scharf begränzten, energischen Rhythmik, wie in der Melodie des Haupt-Thema's so deutlich aus, dass auch ohne die Warnung des Zusatzes: *ma non troppo*, kein Kenner der Beethoven'schen Musik an ein reines Allegro denken kann, weil die gewöhnliche Bewegung desselben den Ausdruck jenes Charakters geradezu unmöglich macht. Nun hat der Meister aber noch obenein *un poco maestoso* dazu gesetzt, damit man ihn ja recht verstehe, und das ist bei Beethoven's Bezeichnungs-Art kein moderner sentimentaler Gefühls-Ausdruck, sondern eine wirkliche Tempo-Bezeich-

nung, indem *maestoso* ursprünglich „majestätisch“ bedeutet, aber eben so wie *andante* („gehend“), *largo* („breit“) u. s. w. zu einem stehenden Kunst-Ausdrucke geworden ist, um einen gewissen würdigen Gang, eine gemessene Bewegung des Tactes anzudeuten. (Vergl. im Finale S. 222 der Partitur, auch S. 168.) Es heisst also: Dieser Satz soll fast so genommen werden, wie ein *Allegro maestoso*. Erwägt man die Menge von Sechszehnteln, selbst in Sextolen, ja, die vielen Zweiunddreissigstel, welche darin vorkommen; sieht man ferner, dass die Blas-Instrumente häufig Sechszehntel *espressivo* vortragen (Partitur S. 12, 15, 17, 33, 41), ja, ebenfalls Sechszehntel sogar *cantabile* behandelt werden sollen (S. 21), so muss man ein schnelles Tempo dieses Zweiviertel-Tactes geradezu für einen Missgriff erklären, vollends wenn noch obenein hier und da geeilt wird, wie z. B. am Schlusse des ersten Theiles (S. 13), wo die scharfen Stoss-Rhythmen, deren guter Tacttheil acht Mal hinter einander in vier Tacten mit einem dicken *F (forte)* in jeder Stimme deutlich genug markirt ist, eher ein breites Zurückhalten, das Zügeln eines feurigen Rosses durch eine feste Faust, rechtfertigen würden, als ein Wettrennen zum Ziele, wobei das deutliche Absetzen des Zweiunddreissigstels (als Complement des Punktes am Sechszehntel) in den Bogen-Instrumenten geradezu unmöglich wird.

Auch das Tempo des Scherzo, obwohl *molto vivace*, war etwas zu schnell; der Absatz des Achtels nach dem punktirten Viertel kommt nicht heraus und gehört doch zum wesentlichen Ausdruck des Charakters. Und wo soll dann das *Presto* $\frac{4}{4}$ hinaus? Da tritt dann gar häufig die Erscheinung ein, dass das *Presto* langsamer wird, als das *Molto vivace*!

Das Adagio und die dazwischen eintretenden Andante's wurden in jeder Hinsicht sehr gut ausgeführt; in dem Finale der bei Weitem grösste Theil ebenfalls; nur zuletzt wurde wieder so gelaufen, dass die Instrumente zwar glücklich ans Ziel gelangten, die Menschenstimmen aber ausser Athem kamen und sich nur in den vier Tacten *Maestoso* wieder als singende zusammenfanden.

Wir sind bei diesem wichtigen Punkte ins Einzelne gegangen, weil man nicht gründlich genug gegen die Lehre von der „individuellen Auffassung“ der classischen Werke auftreten kann, in Folge deren auch die Tempi in die Willkür des Ausführenden gelegt werden, während doch die allein richtige Bestimmung derselben in dem erschöpfenden Studium des geistigen Inhalts des einzelnen Musikstückes und der sämtlichen Werke eines Componisten

und in der Ehrfurcht vor dessen eigenen Bezeichnungen liegt. Wenn ich Beethoven hören will, so will ich ihn hören, nicht das, was Hans oder Kunz aus ihm macht, wenn diese letzteren auch wer weiss wie berühmt sind. Es gibt für jede Composition nur Ein Tempo, und das darf nicht aus der Persönlichkeit des Spielers oder Dirigenten, sondern allein aus dem Charakter des Stückes und den Angaben des Componisten geschöpft werden. Der grösste Irrthum ist der, Leidenschaft und Feuer des Vortrages in der Schnelligkeit des Zeitmaasses zu suchen. Nichts ist namentlich mit Beethoven unverträglich, als fieberhafte Unruhe und übertriebene Hast. Aber auch Mozart unterliegt heutzutage in dem Zeitmaasse häufig der falschen Behandlung, besonders in den Ouverturen zu Don Juan und zur Zauberflöte. Die letztere wurde auch in Düsseldorf (am dritten Tage) viel zu schnell genommen; alle Klarheit und aller Ausdruck des Weichen und Anmuthigen in den Blas-Instrumenten geht dadurch verloren. Auch können wir das Hervorheben des vierten Achtels im Haupt-Thema durch ein *Fortissimo* nicht für richtig halten; die *Sforzandi* in einer Periode, deren Vortrag *piano* vorgeschrieben ist, dürfen diesen allgemeinen Charakter der ganzen Periode nicht aufgeben, sie müssen durch den Accent hervorgehoben werden, aber keineswegs wie plötzliche Bomben in den ruhigen Strom fallen. So glaubte man wenigstens bisher. Wenn aber die Neueren für ihre Jagden auf classisches Hochwild anführen, das Blut rolle schneller in den Adern des heutigen Geschlechts und rechtfertige den Fortschritt auch in der Schnelligkeit der Tempi, so ist das gerade dasselbe, als wenn ein heissblutiger Schauspieler den Monolog Wallenstein's: „Hier steh' ich, ein entlaubter Stamm“, mit der übersprudelnden Hast des entrüsteten Capuciners in demselben Drama vortragen und sich durch die individuelle Auffassung entschuldigen wollte, dass Wallenstein jedenfalls, wenn er heutzutage lebte, so schnell sprechen würde, wie er.

Fügen wir schliesslich noch hinzu, dass der Chor in der Sinfonie an den meisten Stellen ausserordentlich klangvoll durchgriff, auch mit grosser Genauigkeit einfiel, der Sopran auf den einmal erklommenen Höhen nicht schwankte, die Tenöre und Bässe vortreflich waren und die grosse Masse überhaupt einen prachtvollen Eindruck machte. Das Solo-Quartett war unvollkommen durch die nothwendig gewordene schnelle Uebernahme der Alt-Partie durch eine Dilettantin, was um so mehr zu bedauern war, da Frl. Tietjens und Herr Schneider, und vorzugsweise Herr DuMont-Fier, der aus reiner Liebe zur Sache die schwierige Bass-Partie

übernommen hatte, welcher er bekanntlich in einem Grade gewachsen ist, wie ihn nur wenige Sänger erreichen dürften, ihre Aufgabe ganz befriedigend lös'ten.

Clavier-Compositionen von Gustav Flügel.

Es thut wohl, unter der grossen Zahl von Componisten, die für das Pianoforte schreiben, dann und wann einen anzutreffen oder ihm wieder zu begegnen, der nicht darauf ausgeht, den Heisshunger der klimpernden Menge zu stillen, sondern dem es darum zu thun ist, dem Ernste der Kunst zu huldigen und im Stillen an ihrem Tempel fortzubauen, unbekümmert, ob sein Thun in die Augen fällt und den grossen Haufen anlockt oder nicht. Um so mehr hat alsdann die Kritik die Pflicht, auf die Ergebnisse eines solchen echt künstlerischen Schaffens stets wieder hinzuweisen, die neueren Blüten desselben zu begrüßen und an das Licht der Oeffentlichkeit zu stellen.

Gustav Flügel ist seit seinem ersten Auftreten der edelsten Richtung der Claviermusik treu geblieben, ohne deshalb die Rücksicht auf den grossen Fortschritt des Pianofortespiels, der durch die Vervollkommnung des Instrumentenbaues und die methodisch erhöhte Fertigkeit erzeugt ist, auch nur einen Augenblick aus den Augen zu setzen. Im Gegentheil, seine Claviersachen beweisen, dass die Effecte des neueren Clavierspiels, welche keineswegs zu vernachlässigen sind, sich sehr wohl mit dem Ernste und der Gediegenheit der Composition vereinigen lassen. Dies ist schon ein grosses Verdienst seiner Clavierwerke; sie beweisen alle bis auf die neuesten, welche uns zu diesen Zeilen veranlassen, dass das moderne Melodieenspiel mit orchestraler Begleitung und die Benutzung der über sechs Octaven hinaus erweiterten Scala des Pianoforte sich ganz anders anwenden lassen als zu Läufen mit durchgehenden (oft durch und durch gehenden) Noten über die ganze Claviatur hinweg, unter deren kaltem Schneegestöber ein italiänischer Singsang auf den scharf eingesetzten Stelzen eines und des anderen einzelnen Fingers daherstapelt. G. Flügel hat niemals seine Phantasie zu dergleichen „Phantasieen“ gemissbraucht. Auf der anderen Seite hat ihn aber auch der Ernst des Willens nicht zu Grübeleien und combinatorischen Reflexions-Erzeugnissen verleitet, wozu allerdings ein sittlicher Abscheu vor dem Trivialen leicht verführen kann, wovon wir berühmte Beispiele haben, und wovor wir gerade die talentvollsten jüngeren Componisten am meisten warnen müssen. Wir wollen es nicht verhehlen, dass wir bei diesen letzten Worten vor-

züglich an Johann Brahm's denken, den wir dieser Tage persönlich kennen gelernt haben; aus seinem Clavierspiel, wie aus seinem ganzen Wesen spricht uns eine wahre künstlerische Natur an, deren Entwicklung auch für die Composition wir zuversichtlich entgegen sehen, so wenig Heil auch der für jetzt eingeschlagene Weg bringen kann.

Ausser der erwähnten charakteristischen Eigenschaft der Clavierwerke G. Flügel's, nämlich der Vereinigung der alten Gründlichkeit der Arbeit in polyphoner Schreibart, die zugleich den tüchtigen Organisten verräth, mit der neueren Technik und Berücksichtigung der Individualität des jetzigen Pianoforte, zeichnen sich dieselben auch in Bezug auf Erfindung vortheilhaft aus und offenbaren, in so weit dies überhaupt im richtigen Sinne heutzutage noch möglich ist, Originalität, d. h. einen Stil, der weder über den Mendelssohn'schen, noch über den Schumann'schen Leisten geschlagen ist. Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir die fünf grossen Sonaten Flügel's unmittelbar an die Sonaten von Beethoven, F. Schubert und C. M. von Weber reihen. Schon in der ersten, Op. 4, aus *H-dur*, enthält das Allegro und das Scherzo mehr wahrhaft musicalisches Leben, als eine ganze Brut aus der Laichzeit derselben Periode. Und doch übertrifft die zweite, Op. 7 in *H-moll*, namentlich im *Allegro maestoso*, jene an Schwung der Phantasie und an Energie des Charakters, die sich jedoch nie ins Maasslose verlieren, sondern in dem, obschon tief gewühlten, doch fest begränzten Bette der strengen Kunstform daherströmen. Eben so tüchtig und in demselben Geiste folgten die dritte, Op. 13 in *B-dur*, die vierte, Op. 20 in *C-moll*, die fünfte, Op. 36 in *C-dur*, ihren Vorgängerinnen.

An die letztere schliessen sich:

Drei Clavierstücke, Alf. Dörffel zugeeignet, Op. 38. Leipzig, bei C. Merseburger. Heft I. 15 Ngr. II. 10 Ngr.

Volks-Poesieen. Zwei Phantasieen für Pianoforte, Prof. Kühmstedt zugeeignet. Op. 40. Leipzig, bei C. F. W. Siegel. I. 10 Ngr. II. 7½ Ngr.

Melancholie. Nachtstück für das Pianoforte. C. Siegel zugeeignet. Op. 41. Preis 12½ Ngr.

Man könnte diese Compositionen „noble Salonstücke“ nennen, wenn das Hauptwort nicht so verrufen wäre, dass es das Beiwort gewisser Maassen Lügen strafft. Deuten wir denn ihren Charakter lieber dadurch an, dass wir sie als echte Kammermusik bezeichnen, die sowohl den sinnigen Spieler und Hörer in der Einsamkeit oder im kleineren Kreise des Hauses ergötzen, als auch im Soiree- und Con-

cert-Saale ein grösseres Publicum von wahren Kunstfreunden anregen und in hohem Grade befriedigen werden. Die strenge Form der Sonaten haben sie verlassen, aber nicht den ernsten Stil; sie bekunden im Gegentheil von Neuem jene Eigenschaften des Componisten, die wir oben erwähnt und welche ihn allen Clavierspielern werth machen müssen. Die Ausföhrung ist nicht immer leicht, bietet jedoch unnöthig gehäufte oder zwecklos gesteigerte Schwierigkeiten nirgends dar.

Das 38. Werk enthält im I. Hefte „Frage und Antwort“, ein kurzes, anspruchloses Andante und Presto in *A-dur*, und „Dithyrambe“, einen feurigen Satz in *G-moll*, welcher schon bedeutender auftritt; im II. Hefte: „Vorwärts“, nur Eine Nummer, aber eine höchst charakteristische. Es ist ein energischer und ungestümer Satz in *Cis-moll*, in $12/8$ -Tact, mit durchweg scharf punktirtem Rhythmus, dessen Bedeutung durch eine absichtliche (vom Componisten selbst bezeichnete) Erinnerung an das zweite Motiv in Körner's und C. M. von Weber's Schwertlied offenbar wird. Ein Zwischensatz in *A-dur*, $4/4$ -Tact, mildert den stürmenden Drang und macht besonders durch seinen Eintritt eine schöne Wirkung, bis die Wiederholung des $12/8$ -Tactes die Ahnung der Ruhe wieder verscheucht und zum immer mächtiger drängenden Schlusse eilt. Der Vortrag erfordert ein tüchtiges Handgelenk und viel Kraft; eine schlagende Wirkung kann nicht ausbleiben*).

Von den „Volks-Poesieen“ (mit dem Namen wollen wir es nicht allzu genau nehmen), Op. 40, ist Nr. 2 eine kleine, artig duftende Blüthe, ein Erzeugniss sanfter Empfindung, Nr. 1 aber ein gar frisches, originelles Ding voll strotzender Lebenskraft.

Einen ganz verschiedenen Geist athmet das 41. Werk, „Melancholie“. Lasse man sich ja nicht durch den Titel verleiten, hier eine von den nichtssagenden so genannten melancholischen Melodieen mit Begleitung von Tonica und Dominante zu erwarten. Das Stück ist in Erfindung, Form und Arbeit ganz vortrefflich. Es sind ernste Variationen,

*) Der Mittelsatz in *A-dur* soll doch wahrscheinlich in weniger bewegtem Zeitmaasse gespielt werden. Die Ueberschrift „Sanft und ruhig“ bezeichnet aber bloss den Vortrag, nicht das Tempo. Wenn die deutschen Bezeichnungen deutlicher ausdrücken, was der Verfasser will, so haben wir nichts dagegen; sind sie aber für den Musiker undeutlicher als die hergebrachten technischen Ausdrücke, so schaden sie dem Vortrage, anstatt ihn zu befördern. Bei *Allegro*, *Andante*, *Presto* u. s. w. weiss und muss jeder Musiker wissen, was er zu thun hat, während er bei den deutschen Bezeichnungen, die jeder Componist willkürlich erfindet, sehr oft in Zweifel bleibt, zumal wenn kein Zeitmaass nach dem Metronom angegeben ist.

die den einfachen, mehr ruhig entsagenden als düsteren oder unmuthsvollen Charakter und auch das langsame Zeitmaass (mit wenigen Ausnahmen) des Thema's (*Cis-moll*, $\frac{3}{4}$, 16 Tacte) durchweg beibehalten und in der letzten in *Cis-dur* (mit der Coda zwei Seiten lang) aus der Entsagung selbst einen beruhigenden Trost hervorspriessen lassen. Die Figuration geht nirgends über die Bewegung in Achteln hinaus; dass das Ganze aber nicht in verschwimmende Weichlichkeit ausarte, dafür ist durch frischen und doch keineswegs gesuchten Harmonieenwechsel und durch die kräftige Variation gesorgt, in welcher das Thema in die Contratöne des Basses und in das Fortissimo gelegt ist. Da tritt es mit voller Entschiedenheit auf; der männliche Ernst stemmt sich gegen das Geschick und den Verlust. Der Schluss bricht mit dem Dominant-Accord von *Cis-moll* ab, eine Pause von Einem Tacte folgt, dann tritt das *Cis-dur* wie ein milder Himmelstau ein, fasst aber das Thema in anderem Rhythmus auf, indem es den früheren Auftact *gis* zum guten Tacttheile macht und dadurch in Verbindung mit dem *Dur*, wir möchten sagen: plastisch die Empfindung der Ruhe darstellt, die mit dem Leben abgeschlossen hat und ein Höheres ahnt. Das alles ist fein und sinnig gedacht und verräth den eben so sehr ästhetisch als musicalisch gebildeten Künstler. — In der Form hat dieses „Nachtstück“, in welchem aber die Sterne gar hell blinken, noch die Eigenthümlichkeit, dass die achttactige Einleitung oder richtiger Vorbereitung zum Thema im Verlaufe des zusammenhängenden Ganzen noch drei Mal wiederkehrt und die Veränderungen in Einen Rahmen fasst. Fügen wir schliesslich noch hinzu, dass in Bezug auf den Gebrauch beim Unterrichte vorgeschrittener Schüler nichts eine trefflichere Uebung für das gebundene Spiel darbietet, als dieses Stück. L. B.

Aus Brüssel.

[Concerte des Conservatoire — Association des Artistes — Cercle artistique et littéraire — Künstler-Concerte: H. Wieniawski, Gebrüder Doppler, Miss Sherrington, Fräul. von Brzowska u. s. w. — Soireen bei F. Kufferath — Orgelbau-Werkstatt von Merklin und Schütze.]

Ich bin Ihnen noch einen Bericht über die musicalischen Ereignisse des verflossenen Winters in Brüssel schuldig — da haben Sie ihn. Ueber die musicalischen Ereignisse? — Nun, so hoch wollen wir den Bogen nicht spannen. Allein es ist doch allerlei Musik gemacht worden, und ich will den Lesern Ihres Blattes wenigstens eine Uebersicht des Erwähnenswerthen geben.

Ab Jove principium! Herr Fétis, Director des Conservatoire, dirigirt bekanntlich auch die öffentlichen Concerte dieses Instituts, welche, seit 22 Jahren bestehend, im Conservatismus mit den Conservatoire-Concerten in Paris wetteifern, sich aber sonst in manchen Dingen und besonders auch darin von ihnen unterscheiden, dass sie meist Schüler der Anstalt als Solisten vorführen. Wir haben vier Concerte gehabt (20. Januar, 3. und 17. Februar und 9. März). Im ersten hörten wir die Sinfonie Nr. 8 in *B* von Haydn in guter Ausführung, das Allegretto der Sinfonie Nr. 8 von Beethoven [Wie? ein Bruchstück einer Beethoven'schen Sinfonie in Conservatoire-Concerten??], welches etwas zu schleppend vorgetragen wurde, eine Phantasie für Flöte, ein Clavier-Concert von H. Litolff und mehrere Gesangstücke (Soli und Ensembles), unter denen der Vortrag einer Arie aus Gluck's *Armide* durch Herrn Warnots Auszeichnung verdient. Das Finale aus dem zweiten Acte von Figaro's Hochzeit ist doch schon gar zu oft in diesen Concerten da gewesen, und es dürfte überhaupt sehr die Frage sein, ob dergleichen Scenen aus komischen Opern, wobei Spiel und Action wesentlich sind, sich für Concerte, vollends für Conservatoire-Concerte, eignen. — Im zweiten hörten wir Mozart's *Es-dur*-Sinfonie (Nr. 3) hier zum ersten Male. Herr Fétis gab das Andante, so wie es gedruckt ist, d. h. mit der Wiederholung! Die Leonoren-Ouverture von Beethoven ging gut; in Mendelssohn's „Meeresstille“ u. s. w. war weder die Auffassung noch die unruhige Ausführung zu loben. Herr Cornelis, Professor am Conservatoire, sang die grosse Arie aus Joseph von Méhul vortrefflich. Ein Chor aus dem *Messias* kam auch zu Gehör! Die Pastoral-Sinfonie im dritten Concerte ging bis auf das Andante gut; dieses wurde durch das über alle Maassen schleppende Tempo verdorben. Auch bemerken wir, dass Beethoven in demselben nicht alle, sondern nur zwei Violoncelle, und zwar *con sordini*, haben will*). Die Oberon-Ouverture wurde gut ausgeführt. Fräul. Schmidt spielte ein Concert von Chopin. — Das letzte Concert (9. März) brachte Beethoven's *A-dur*-Sinfonie; das Trio des Scherzo schleppte gar sehr, und vom hohen *a* der Trompete war nichts zu hören. Der blinde Herr Dubois gab eine Improvisation auf dem — Harmonium, aus der 56. Sinfonie von Haydn wurde nur das Andante gemacht, ferner eine Arie von Bellini, eine von Cimarosa und das Finale des ersten

*) In den Partitur-Ausgaben ist diese Angabe gewöhnlich vergessen; in der ersten Ausgabe der Orchesterstimmen steht aber Beethoven's Meinung als Anmerkung unter der ersten Seite des Andante in der Violoncellstimme.

Actes aus Cherubini's Wasserträger gesungen. Sie können hiernach ungefähr beurtheilen, was das erste Concert-Institut in Belgien für Programme hat. An Chorgesang oder gar an ganze Cantaten oder Oratorien ist nicht zu denken.

Daneben haben wir noch zwei Concert-Vereine, die *Association des Artistes Musiciens*, die im zehnten Jahre besteht, und den *Cercle Artistique et Littéraire*. Die erstere hat diesen Winter zwei Mal Haydn's Schöpfung gegeben — das war ein Ereigniss und ein recht erfreuliches. Chor und Soli waren durch das Opern-Personal besetzt, und der Zudrang des Publicums war ausserordentlich. Dem lobenswerthen Unternehmen ist das beste Gedeihen zu wünschen. Der *Cercle* ist ein neues Institut, nach Art des Museums in Frankfurt am Main. Kammermusik wechselt mit Gesang und Vorlesungen in monatlichen Versammlungen ab.

Von Virtuosen-Concerten hatten die Soireen von H. Wieniawski den grössten Erfolg, und mit Recht. Er ärntete überall, wo er hier auftrat, stürmischen Beifall. Neben ihm verdienen die Gebrüder Doppler, Flötisten aus Pesth, rühmende Erwähnung; ihr Zusammenblasen ist in der That herrlich, die Egalität und Reinheit in den Doppel-läufen ist bewundernswerth, und auch ihre Compositionen sind recht interessant. Sie haben grossen Erfolg und gute Einnahmen gehabt. Auch der Violinspieler Ch. Huber aus Ungarn, der sie begleitet, trug (namentlich in einer Phantasie über National-Thema's für zwei Flöten und Violine) das Seinige dazu bei. — Das Concert des Herrn J. Steveniers (Professors am Conservatoire) hatte das Merkwürdige, dass zu Mendelssohn's *A-dur*-Quintett das Scherzo und Adagio aus dem *D-moll*-Quartett gespielt und mit dem letzteren geschlossen wurde! Ferner gaben uns Herr Lassen und der Concertgeber ein Stückchen von Beethoven's grosser Sonate in *A* (Kreutzer gewidmet), nämlich das Presto. Dagegen spielte Wieniawski in seiner Soiree am 25. Febr. das ganze Quartett Nr. 7 in *F* von Beethoven.

Der Pianist Alb. Sowinski und die Pianistin Hedwig von Brzowska. Der Erstere spielte nur von seinen eigenen Compositionen Salonstücke, jedoch auch ein Trio; die Letztere trug meist gute Musik von bewährten Meistern vor, das Septett von Hummel, ein Trio von C. Eckert, die Variationen für zwei Piano's von R. Schumann und Sachen von Chopin, Liszt und Henselt. Allein die Bewältigung und der Vortrag liessen noch viel zu wünschen übrig.

Grossen und verdienten Erfolg hatte die Sängerin H. Sherrington. Sie hat eine schöne Stimme und versteht zu singen; auch zeigt sie sich frei von aller Uebertreibung. Sie trug die Sopran-Arie aus der Schöpfung, eine italiäni-

sche von Bellini, einige Lieder von Schubert — diese namentlich mit natürlicher Auffassung — und einige Duette von Mendelssohn und Rossini mit ihrer jüngeren Schwester auf reizende Weise vor; denn diese letztere hat ebenfalls eine schöne Stimme und viel Talent. Herr Lemmens spielte in diesem Concerte die *As-dur*-Sonate von C. M. von Weber, d. h. den ersten Satz derselben, und dazu das Menuett aus der *Es-dur*-Sonate!

F. Kufferath's Soireen für Kammermusik haben auch in diesem Winter regelmässig alle acht Tage Statt gefunden und einen schönen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden, einheimischen und fremden, vereinigt. Das Violin-Quartett bilden hier Léonard (Viol. I.), Friedrichs (Viol. II.), ein Schüler Spohr's, Kufferath (Bratsche), Müller, Schüler von Servais (Violoncell); die Piano-Partie führt Herr Kufferath aus. Hier hörte man das seltene Alte, z. B. Mozart's Quintett für Clarinette in *A-dur*, die Principalstimme vortrefflich von Herrn Blaes vorge-tragen, und das meiste Neue, z. B. Schumann's I. und II. Violin-Quartett, drei Violin-Quartette von Rubinstein nebst seiner Sonate für Piano und Violine (weder jene noch die Sonate sprachen an), Clavier-Trio's von F. Kufferath, C. Reinecke, Joh. Brahms (in *H-dur*) u. s. w. Ueber die künstlerische Ausführung brauchen wir nichts zu bemerken, die erwähnten Namen charakterisiren sie hinlänglich. Auch H. Wieniawski spielte hier öfter, wie denn alle durchreisenden Künstler stets diesen Kreis vorzugsweise besuchen.

Unsere trefflichen Orgelbauer, die Herren Merklin und Schütze, haben ihr Etablissement wieder bedeutend vergrössert und namentlich einen hohen, geräumigen Saal gebaut, in welchem sie die grössten Orgeln aufstellen können. Ich weiss nicht, ob ich das Orgel-Concert schon einmal erwähnt habe, welches zur Einweihung desselben im vorigen Jahre veranstaltet wurde und in welchem Herr Kufferath sich so ausgezeichneten Beifall erwarb. Es ist noch in gutem Andenken, und man freut sich jetzt besonders darauf, in demselben Saale die grosse Orgel für die Kathedrale in Murcia zu hören, welche binnen sechs bis acht Wochen aufgestellt wird. Hoffentlich werden die Herren Merklin und Schütze den Tag, an welchem dieses imposante Werk dem kunstliebenden Publicum vorgeführt wird, im Voraus näher bestimmen, damit es auch auswärtigen Künstlern möglich werde, dasselbe zu bewundern.

Herr Damcke, früher in Petersburg, ist von Frankfurt am Main zurückgekehrt und hat sich hier niedergelassen.

Aus Dresden.

Den 15. Mai 1856.

Während die Berühmtheiten unserer Hofbühne fast sämmtlich auf Reisen sind, haben wir hier so viele Gäste zu sehen und zu hören bekommen, dass eine erfreuliche Abwechslung und ein Interesse am Theater auch in den Tagen bemerklich war, die als die ersten Frühlingstage nicht eben dazu vorhanden zu sein scheinen, um die Abende im Theater zuzubringen.

Es würde mich zu weit führen, über alle unsere Bühnengäste ausführlich zu referiren, zumal Keiner derselben eigentlich recht durchgeschlagen hat. Fräul. L. Michal aus Schweden ist eine ausgezeichnete Coloratursängerin, keineswegs aber, wie einseitiger Enthusiasmus die Welt glauben machen will, eine „zweite Lind“; Fräul. Elise Härting aus Schwerin ist eine treffliche Soubrette, ohne sich jedoch durch besonders originelle Züge geltend zu machen; Herr Ernst Weiss aus Stettin (nicht zu verwechseln mit dem früher am dresdener Hoftheater engagirt gewesenen Bassisten Weiss) ist ein sehr begabter Baritonist, dem aber die Leichtigkeit im Vortrage mangelt, und der sich durch den Beifall, den man ihm anderwärts gezollt, nicht im höheren Kunststreben beirren lassen darf. Derselbe ist durch die Munificenz des trefflichen Herzogs Ernst von Gotha auf dem münchener Conservatorium gebildet und noch ein junger Mann, der wohl einmal seinen Namen haben wird, aber, wie gesagt, noch ernstlich studiren muss, wenn er als wirklicher Künstler gelten will.

Unserer Oper ist bereits seit mehreren Monaten in der Person des Herrn Richard Colbrun ein Bassist gewonnen, der, ein Franzose von Geburt und Schüler Garcia's, vor ungefähr einem Jahre nach Deutschland gekommen ist. Die Direction der dresdener Hofbühne erkannte mit richtigem Tacte Herrn Colbrun's ungewöhnliches Gesangs-Talent und engagirte denselben, obwohl er noch nie auf einer deutschen Bühne aufgetreten war. Er debutirte als Sarastro in der Zauberflöte; seitdem trat er auf als Bertram in Robert der Teufel, Cardinal in der Jüdin, Osmin in der Entführung, Marcel in den Hugenotten u. s. w. Was nun seine Begabung betrifft, so besteht diese zunächst in einer wirklich tiefen Bassstimme, die bekanntlich gegenwärtig zu den Seltenheiten gehört. Der Klang derselben ist durchaus edel, rein und kernig, und ihr Umfang vom tiefen *D* bis über zwei Octaven hinauf, ohne dass Herr Colbrun diese Höhe zu forciren braucht.

Es erscheint uns gerade als ein charakteristisches Merkmal der Gesangesleistungen dieses Künstlers, dass er seine Stimme in einem gleichmässigen, egalen Klange zu erhalten sucht und alle Effecthascherei und Uebertreibung vermeidet; sein Vortrag ist sauber, einfach und gesund, das Product einer verständigen Schule und fleissigen Studiums und, was als ein weiterer, seltener Vorzug gelten mag, für eine Bassstimme auffallend gefühlvoll und zärtlich. Wenn Herr Colbrun bei diesen ausgezeichneten Fähigkeiten trotzdem noch keineswegs einer besonderen Popularität sich erfreut, so suchen wir den Grund dieser Erscheinung in seiner Ungeübtheit im scenischen Spiel. Wird er, wie es wünschenswerth ist, öfters beschäftigt, und erhält dadurch sein Spiel die unumgänglich nöthige Routine, so prognosticiren wir ihm eine bedeutende Stellung in der Gesangeswelt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Freitag, den 30. Mai, gab Herr Stockhausen hier noch eine Soiree in dem kleinen Saale des Germanischen Hofes. Die Zuhörerschaft war nicht zahlreich, aber sehr dankbar. Er trug den Cyklus der Lieder Wilh. Müller's, betitelt „Die schöne Müllerin“, in Musik gesetzt von F. Schubert, vor. Hiller be-

gleitete ihn am Piano, spielte dazwischen den *E-dur*-Satz aus Beethoven's Lychnowski-Sonate, Op. 90 — eine sehr sinnige Wahl — und gewährte ausserdem dem Sänger Erholung, indem er zwei Mal von einem Liede zum anderen in längerer freier Phantasie überging, wobei er die eben gesungene Schubert'sche Melodie, und das zweite Mal daneben auch Anklänge an das Beethoven'sche Haupt-Motiv mit Meisterschaft in compositorischer Gewandtheit und im Vortrage benutzte. Damit er sich aber nicht beklage, dass wir Herrn Stockhausen über ihn vernachlässigten, so beeilen wir uns zu constatiren, dass der vortreffliche Minnesänger den lebhaftesten Beifall fast nach jeder Nummer erhielt und, wiewohl nicht ganz gut disponirt, dennoch die meisten Lieder und unter diesen wiederum die weichen und sentimental vorzüglich schön, und namentlich „Ungeduld“, „Die böse Farbe“, „Der Müller und der Bach“ und „Des Baches Wiegenlied“ mit ergreifendem Ausdrucke vortrug. Weniger genügten uns „Die Wanderschaft“, „Feierabend“ (fühlbar transponirt), „Eifersucht und Stolz“, „Trockene Blumen“. Mehr über Herrn Stockhausen's Gesang nach dem zu sagen, was Herr Dr. G. Engel aus Berlin und wir selbst in der vorigen Nummer dieser Blätter und in den Berichten über das düsseldorfer Musikfest in der „Kölnischen Zeitung“ bereits gesagt haben, würde die Anerkennung der grossen Vorzüge dieses ausgezeichneten Sängers für alle diejenigen, die heutzutage noch vorurtheilsfrei und mit Verstand zu lesen verstehen, nicht erhöhen, und den Anderen gegenüber nur an das hübsche Bild der „Mohrenwäsche“ erinnern, das in allen Zimmern hängt.

L. B.

In Cöthen fand am 1. Mai in der St.-Agnus-Kirche ein von Dr. Lutze zum Besten einiger hülflosen Familien veranstaltetes, zahlreich besuchtes Orgel-Concert Statt, um welches sich die Herren Magnus und L. Kindscher durch Orgel-Vorträge und Leitung der Chöre rühmenswerth verdient machten.

In der Vorstellung des Don Juan am 16. Mai zu Leipzig spielte der von dem unglücklichen Zufalle (einem Armbruche) genesene Concertmeister David wieder im Orchester mit. Nach dem Vortrage des Pizzicato in dem Ständchen erhielt er einen rauschenden Applaus.

Ankündigungen.

In Körner's Verlag in Erfurt erschien:

Haushalter, C., Geschichte des Mozart-Vereins. Denkschrift zur hundertjährigen Jubelfeier Mozart's, actenmässig dargestellt. Preis 10 Sgr. Partie-Preis 8 Sgr.

Zu beziehen durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalesien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalesien-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.