

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 24.

KÖLN, 14. Juni 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. Ein freimüthiges Wort über die IX. Sinfonie von Beethoven. Von *K. Overweg*. — Das 34. niederrheinische Musikfest in Düsseldorf. IV. Von *L. Bischoff*. — Männergesang in Schwaben. — Beurtheilungen. Für Pianoforte (*Th. Leschetitzky*). — Mozartstiftung in Frankfurt a. M. — Preis-Ausschreiben. — Tages- und Unterhaltungsblatt (*Neuwied, Ems, Wiesbaden u. s. w.*).

Beilage. Beurtheilungen. Für Pianoforte (*J. Sachs, A. Hesse, C. Decker, G. Gerland, Fr. Abt*). Für Pianoforte und Streich-Instrumente (*A. Dietrich, A. Rubinstein, L. Stainlein*).

Ein freimüthiges Wort über die neunte Sinfonie von Beethoven, hervorgerufen durch das Musikfest in Düsseldorf.

Noch tönen mir im Ohr und Herzen die Nachklänge so vieles Schönen und Herrlichen wieder, welches dieses Fest in Vocal- und Instrumental-Musik, durch eine Auswahl gediegener Compositionen, vortrefflich geleitet und ausgeführt von einem Vereine tüchtiger musicalischer Talente und Kräfte, Künstler und Dilettanten, den lauschenden Zuhörern darbot. Ich überlasse gewandteren und gelehrteren Federn, die vielseitigen hohen Genüsse, in denen ich noch schwelge, näher zu beschreiben, bin aber im Voraus überzeugt, dass auch die lebendigsten Schilderungen nur ein mattes Abbild für diejenigen sein werden, welche das Fest nicht selbst besuchen konnten.

Mich veranlasste hauptsächlich die neunte Sinfonie von Beethoven, die weite Reise zu unternehmen. Ich wollte dieses eben so grossartige als schwierige Werk noch einmal vor meinem Abgange aus diesem Leben, in möglichster Vollkommenheit von grossen Massen ausgeführt, hören. Bis dahin konnte ich mich mit dem Schlusssatze desselben immer noch nicht so recht befreunden, hoffte jedoch, mit meinem Urtheile darüber mich alsdann auch demjenigen so vieler anderen eifrigen Verehrer des grossen Meisters anschliessen zu können, da ich voraussetzte, mein Irrthum sei nur durch nicht genug gelungene oder nicht mit hinlänglichen Mitteln ausgestattete Aufführungen entstanden. Dass ich mein Urtheil über diesen Schlusssatz auch heute noch nicht ändern kann, verursacht mir — dem unsterblichen Beethoven mit ganzer Seele ergeben — selbst das grösste Leid und geht mir tief zu Herzen; indessen kann man sein Gefühl, wenn man sonst der Wahrheit zu huldigen gewohnt ist und es nicht vorzieht, nur stets die

Aussprüche grosser Autoritäten nachzubeten, doch nicht verläugnen. Auf die Gefahr hin, von Vielen bemitleidet, wohl gar verdammt zu werden, wage ich daher, meine Meinung zu äussern. Es ist allerdings nur die eines Dilettanten; indessen warum soll einem solchen kein Urtheil zustehen, zumal wenn derselbe über sechszig Jahre lang, der Musik, soweit es seine Berufsgeschäfte erlaubten, mit Leidenschaft zugethan, stets Gelegenheit hatte, Gutes und selbst das Beste in allen Fächern dieser Kunst zu hören, auch oft selbst thätig und verschiedenartig darin zu wirken?

Vorläufig muss ich noch bemerken, dass, wenn ich über ein Werk, einen einzelnen Satz oder eine Stelle irgend eines anerkannt grossen Componisten, in welchen er meinen Geschmack nicht befriedigte, gegen Andere, namentlich Musikverständige, mich frei aussprach, es mir mitunter wohl vorkam, als ob ich auch ihre Ansicht getroffen haben möchte. Man getraute sich aber nicht, diese laut zu äussern, theils wohl aus Furcht, sich zu compromittiren, theils wohl auch aus dem zu ehrenden Grunde der Pietät für die Meister. Nebenbei bemerkt, machte ich auch die Erfahrung, dass Laien in der Musik, wenn solche sonst nur eifrige Freunde derselben waren, mitunter treffendere Urtheile über Compositionen — vorausgesetzt, dass letztere nicht zu gelehrt und ihnen zu schwer begreiflich waren — fällten, als manche Musikverständige, und ich versäumte es nicht gern, sie darüber auszuhorchen.

Uebrigens scheint es mir verzeihlich, wenn ein eifriger Musikfreund, der weder durch irgend eine Art von Interesse geleitet, noch sonst gewohnt ist, eine Composition nur nach mehr oder minder bereits grossen Namen auf dem Titelblatte zu beurtheilen, danach trachtet, sich ein selbstständiges Urtheil nach den Eindrücken und Gefühlen zu bilden, welche eine solche auf ihn macht. Bei nach seiner Ansicht indifferenten Werken und Meistern wird es

ihm sehr gleichgültig sein, wenn Andere verschiedener Meinung sind. Nicht aber also ist ihm zu Muthe, wenn ihm so etwas bei einem von ihm und Allen hochgeschätzten Componisten begegnet.

Bevor ich weiter gehe, muss ich noch ausdrücklich erwähnen, dass Beethoven namentlich in seinen Sinfonien und in der Kammermusik mir vorzüglich werth, vielseitig, gewaltig, ja, bis jetzt unübertrefflich erscheint. Was dessen Vocalmusik anlangt, so hat derselbe darin im Verhältnisse zur Instrumentalmusik nicht nur viel weniger, obgleich darunter auch manches ausgezeichnet Schöne, geschrieben, sondern auch Mehreres, welches mir weniger zusagt als das, was andere grosse Meister in diesem Fache leisteten.

Um nun auf die neunte Sinfonie am zweiten Tage des diesjährigen Musikfestes zu kommen, so machten die drei ersten Sätze derselben in Composition und Ausführung einen mehr als gewöhnlich entzückenden, bezaubernden Eindruck auf mich. Man getraute sich kaum zu athmen. Um so mehr gab ich mich der süßen Hoffnung hin, diesmal auch den Schlusssatz dieser Sinfonie, von einem solchen Chor und Orchester ausgeführt, in einer noch nie gehörten Vollkommenheit und Mächtigkeit zu vernehmen, und freute mich schon innig, dadurch meine bis jetzt darüber gehegten Zweifel, „ob dieser letzte Satz, der durch Hinzutritt des Chors und des erhabenen Textes eigentlich die Krone des Ganzen bilden soll, allerwärts meinen Erwartungen entspreche“, beseitigen und mit vollem Herzen, mit voller Ueberzeugung in den Jubel Anderer mit einstimmen zu können.

Leider fand ich mich auch diesmal getäuscht! Dieselben Empfindungen, die ich früher hatte, traten bei gewissen Stellen, wenn auch bei so vollkommener Ausführung weniger grell, mir doch wieder entgegen.

Erstens konnte ich überhaupt das vom Meister trotz den so verschiedenartigen, gewaltigen Gedanken, welche im Texte liegen, so oft und ziemlich gleichmässig wiederholte Motiv zum Chorsatze dem Texte weder entsprechend noch erhaben genug, am wenigsten aber eines Beethoven und der drei ersten, so prächtigen Sätze würdig genug anerkennen.

Nächst dem sind zweitens mehrere Verse der herrlichen Schiller'schen Ode vom Componisten weggelassen worden und ganz unbeachtet geblieben. Mit einer so gehaltvollen Dichtung sollte man aber nicht also schalten, wenn man sie einmal durch die Composition dem Publicum noch werther machen will.

Drittens bewegt sich der Chor-Sopran und Alt oft in so hohen Tönen, dass der Ausdruck der Freude mir wenigstens zu famos, mitunter sogar einem Kreischen ähnlich erscheint. Nicht dass ich damit den schönen, von mir sonst als vorzüglich frisch, anmuthig und rühmenswerth anerkannten Damenstimmen des herrlichen rheinischen Chors einen Vorwurf machen wollte. Dies sei fern! Ich bedauerte die Sängerninnen vielmehr, indem gewiss nur wenige derselben ohne Anstrengung es vermochten, die so hohen Töne, in welchen sich der Sopran und Alt dieses Chors oft und anhaltend bewegt, anmuthig und erquicklich für die Zuhörer wiederzugeben, trotzdem, dass derselbe durch die beiden anderen Chorstimmen und ein gewaltiges Orchester sehr gedeckt wurde.

Viertens entspricht eben so wenig meinem Gefühl und Geschmack der Eintritt des Chorbasses bei der Stelle: „Seid umschlungen, Millionen!“ Wenn dieselbe an sich schon eben nicht melodiös und von besonderem Gehalte ist, so halte ich es auch für unpassend, die erwähnte Text-Stelle bloss mit einem Chor-Bass, anstatt mit vollem Chor zu Gehör zu bringen.

Fünftens. Der lange Zwischensatz für Instrumente nach den Worten: „Freudig wie ein Held zum Siegen“, wirkte ebenfalls nicht wohlthätig, sondern störend auf mich ein. Diesen Satz kann ich auch eben nicht genial und hieher passend finden, vielmehr schleppt er sich in grosser Länge und in beständigen Nachahmungen seines Thema's nur durch viele Tonarten bis zu endlichem Eintritt der Wiederholung des ersten Verses: „Freude, schöner Götterfunken!“ fort. Ich kann in diesem Instrumentalsatze aber weder eine Art Sieges-Hymne oder Nachspiel in Bezug auf den vorher gehörten Text, noch eine freudige Einleitung zu dem später wieder eintretenden ersten Verse der Ode erkennen. Dieser Satz, an solcher Stelle angebracht, berührt indessen mich und gewiss Viele, welche die Schiller'sche Ode kennen, namentlich beim ersten Anhören, noch unangenehmer dadurch, dass man nach Beendigung des vierten den fünften Vers: „Aus der Wahrheit Feuerspiegel“, von Menschenstimmen zu hören erwartet, sich darin aber getäuscht findet.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, dass bei jedem anderen, nicht in so hohem Rufe wie Beethoven stehenden Componisten, wenn dieser das oben Erwähnte in gleicher Weise aufgefasst hätte, dasselbe von vielen Seiten mit Tadel belegt worden wäre. Heucheln und Schmeicheln aber kann ich nicht; ich gebe die Eindrücke wieder, wie ich sie empfunden habe. Fragt man mich nun nach dem

Total-Eindrücke des letzten Satzes, so bekenne ich offen, dass derselbe, anstatt den drei vorhergegangenen Sätzen gemäss, überhaupt aber als Schlusssatz, und namentlich durch Hinzutritt des Chors, eine Steigerung des Entzückens für die ganze Sinfonie hervorzubringen, nach meiner bescheidenen Ansicht eher einen Rückschlag veranlasst. Allerdings hat er Momente, welche vortrefflich und ausserordentlich ergreifend sind. Als Beispiel führe ich nur die Stelle an: „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ — wie unendlich erhaben ist diese durch Töne wiedergegeben! — und so andere mehr; indessen eben weil die hocherregte Begeisterung der Zuhörer wie früherhin nicht immerfort gesteigert wird, solche mitunter vielmehr Gelegenheit findet, sich abzukühlen, so kann dieselbe durch den Schlusssatz, wie es doch die Sache erfordert, nicht bis zum höchsten Enthusiasmus sich aufschwingen.

Man klatscht zwar und ruft sein „Bravo“ auch am Schlusse der Sinfonie, wo möglich noch freigebiger und stärker, als nach den ersten Sätzen; denn man anerkennt noch in frischer Erinnerung von Neuem dankbar die uns durch dieselben dargebotenen herrlichen Genüsse, während auch der vierte Satz immer als ein von dem grossen Beethoven gedachter da steht und vieles Vortreffliche enthält. Man schliesst also mit dem kräftigsten Applaus.

Ich mag aber nicht danach fragen, ob Jedem das Herz am Ende der Sinfonie auch so übervoll war, wie bei den früheren Sätzen, wo die Gefühle durch Applaus sich mit Gewalt Luft machen mussten. Ich würde doch nur von den Wenigsten ihre Herzens-Meinung zu hören bekommen, auch wenn das wirklich bei der Mehrzahl nicht der Fall gewesen wäre. So viel habe ich indessen an mir selbst und auch bei meinen Nachbarn wahrgenommen, dass die Aufmerksamkeit und Spannung im vierten Satze bei Weitem nicht mehr die frühere war; auch der grosse Applaus schien mir mehr ein vorsätzlicher zu sein, und weil man dem Ganzen jedenfalls nochmals seine innige Verehrung bezeigen wollte.

Wenn meine Ansicht und das heisse Verlangen, dass die Composition des vierten Satzes eigentlich die drei ersten noch übertreffen möge, von Anderen als „Unersättlichkeit“ mir vorgeworfen wird, so muss und werde ich dies geduldig hinnehmen, glaube aber den hohen Meister weit mehr durch die Behauptung zu ehren: „Beethoven konnte und würde den Schlusssatz die vorher gegangenen noch übertreffend geliefert haben, wenn der Chor ganz weggeblieben und dann dieser Instrumentalsatz vielleicht nur mit den Worten: „„Ode an die Freude““, überschrieben worden

wäre“, als wenn ich mich überrede, den Schlusssatz trotz seiner Mängel auch als ein Meisterstück nur deshalb aufzufassen, weil er Beethoven's gewaltigem Geiste entstammt. Der Chor musste dem Fluge seiner Phantasie grosse Beschränkungen auferlegen. Umgekehrt konnte in den Gesang — welchem namentlich bei so erhabenem Texte unbedingt der Vorrang und höchste Ausdruck gebührte — jetzt nicht das gelegt werden, was ein Beethoven hinein gelegt haben würde, sobald das Orchester mehr begleitend, nicht aber in nunmehriger Weise sinfonieartig daneben fortwirkt und dadurch die freie Bewegung dem Texte angemessener Gesang-Parteien bedeutend hemmt. Nur ein Beethoven war im Stande, in der von ihm erwählten Verbindung des Gesanges mit einem Sinfoniesatze noch so Grosses zu leisten. Immerfort bietet diese Verbindung aber nicht nur bedeutende Schwierigkeiten für die Ausführenden, sondern der Gesang, allein und an sich betrachtet, konnte dadurch weder an Ausdruck, Schönheit, noch an Sangbarkeit gewinnen. Begegnet es doch mitunter dem grössten Feldherrn, dass er einen verfehlten Zug macht; warum sollte es nicht auch vorkommen, dass selbst der hochgefeiertste Componist sich einmal in der Anlage vergreifen könnte? — Wen der Schlusssatz aber auch in aller Hinsicht zufrieden stellt, den möchte ich fast darum beneiden und bedauern, dass meine Empfindungen dabei nicht mit ihm übereinstimmen.

Nahm bisher vielleicht mancher billig denkende und wenigstens im Stillen mit mir einverständene Leser noch Anstand, sein: „Kreuziget, kreuziget ihn!“ über mich auszurufen, so wird er nun, wenn er weiter zu lesen fortfährt, mit Einem Male anderen Sinnes werden und den Gedanken: „Ah, aus dem Grunde also fandest du, elender Wicht, an dem vierten Satze von Beethoven's neunter Sinfonie etwas zu tadeln!“ nicht unterdrücken können. Ich grolle ihm desshalb nicht; denn es dürfte mir im umgekehrten Falle wohl eben so ergehen. Nichts desto weniger will ich versuchen, ihm seinen Irrthum zu benehmen. Wer mich näher kennt, wird zwar, so hoffe ich, nicht in obbemerkter Weise über mich urtheilen, obgleich er weiss, dass „mein Opus 27 die Ode an die Freude“ enthält. Es gilt mir aber, auch in den Augen so vieler Anderen nicht in falschem Lichte zu erscheinen, und desshalb wolle man mir vergönnen, noch einige Worte zu meiner Vertheidigung zu sagen. Vorerst lässt es meine hohe, innige Achtung und Verehrung für Beethoven, so wie für dessen mannigfaltige und grossartige Schöpfungen schon an und für sich nicht zu, dass meine Wenigkeit, was Composition betrifft, nur irgend in Betracht kommen könnte. Was fragt man nach

einem kaum glimmenden Lämpchen, wenn das göttliche Sonnenlicht hell strahlt! — Dies nun in Bezug auf den Schlusssatz der neunten Sinfonie und mein Opus 27 angewandt, so dürfte es auch nicht einmal zu meiner Rechtfertigung dienen, „dass letzteres bereits vor ziemlich fünfzig Jahren, sein Dasein einem musicalischen Streite verdankend, also weit früher als die neunte Sinfonie erschienen ist, von mir geschrieben worden“; denn ein Jeder könnte mir hierauf, und mit Recht, entgegen: „Wie aber mochtest du es wagen, dasselbe erst jetzt, Beethoven gegenüber, noch in Druck — wenn auch nur zum Besten milder Zwecke — herauszugeben?“

Hierzu bestimmten mich aber folgende einfache Gründe:

1. Das Beethoven'sche Werk kann in Betracht seiner Mächtigkeit, Schwierigkeiten und der damit verknüpften bedeutenden Kosten halber nur durch grosse, in künstlerischer Hinsicht weit vorgeschrittene Massen in würdiger Vollkommenheit zur Ausföhrung gebracht werden. Wie selten findet sich aber ein Verein, der allem diesem gewachsen ist, beisammen, und wie nur so Wenigen ist es, selbst wenn dieser Fall eintritt, vergönnt, sich den Genuss zu verschaffen, die erhabene Ode Schiller's durch Töne verherrlicht zu hören und sich daran zu erfreuen! Ich meinte deshalb:

2. ein so köstliches Gedicht sei es werth und gewisser Maassen dazu auserkoren, auch ausserdem noch mit einem musicalischen Gewande versehen vorhanden zu sein, so dass es auch in kleinen Cirkeln von mit einiger Fertigkeit ausgerüsteten Musikfreunden vorgetragen und dennoch Vielen zu Gehör gebracht, also ziemlich einem Jeden zugänglich und verständlich werden möge. Nur zu diesem Zwecke habe ich mein Opus 27 der Oeffentlichkeit übergeben. Allerdings konnte ich dem grossartigen Texte nur mit Tönen folgen, in so weit meine schwachen Kräfte dazu ausreichen, und bescheide mich im Voraus, dass niemand es für der Mühe werth halten wird, sich mit meiner Composition bekannt zu machen, welchem die Beethoven'sche in würdiger Ausföhrung zu hören, sich die Gelegenheit bietet. Vielleicht dürfte es mir aber nicht ganz misslungen sein, denjenigen eine kleine Freude dadurch zu bereiten, welche jenen Genuss ganz entbehren müssen, ja, selbst denen, die nur in häuslichen Kreisen am Gesange unter Piano-forte-Begleitung sich zu ergötzen Gelegenheit haben. Für Gesang-Vereine mag

3. die Bemerkung hier noch Platz finden, dass dieses Opus, sobald meine Zeit es mir irgend erlaubt, auch mit Orchester-Begleitung (zum Besten armer, verwaarlos'ter

Kinder) erscheint, und dass die Tonart „A-dur“ (welche ich der Composition, als der Freude angemessen, früher zum Grunde legte und auch im Clavier-Auszuge beibehalten habe) bei Ausgabe der Partitur in „G-dur“ verändert werden soll, um die Ausföhrung noch mehr zu erleichtern. Nächst dem werde ich auch noch einige wenige Stellen sangbarer einzurichten mich bemühen.

Ich schliesse nicht nur mit dem Bewusstsein, das Vorstehende rein von allen Neben-Absichten, fern von Anmaassung oder Interesse niedergeschrieben, und damit nur meine Geföhle über den Schlusssatz der neunten Beethoven'schen Sinfonie wahrhaft ausgedrückt zu haben, sondern werde es auch geduldig hinnehmen, wenn mich Andere darob verhöhnern sollten. Worte und gelehrte Phrasen sind aber allein nicht vermögend, in Dingen, wo das eigene Gefühl jedes Einzelnen hauptsächlich Richter ist, eine andere Ueberzeugung hervorzubringen, und ich lasse Jedem gern die seinige. — Darum jetzt und auch ferner kein Wort mehr darüber.

Köln, im Mai 1856.

Karl Overweg aus Naumburg a. d. Saale.

Das 34. niederrheinische Musikfest in Düsseldorf.

IV.

(S. I. Nr. 20, II. Nr. 22, III. Nr. 23.)

Wenn wir auch dem Sprüchworte: „*De gustibus non est disputandum*“, nur eine bedingte Wahrheit einräumen, und mehr für das gewöhnliche Leben als für die Kunst, so hat doch die individuelle Meinung bei dem Urtheile über das Kunstschöne ihre Berechtigung, zumal wenn sie so harmlos und gemüthlich auftritt, wie in dem obigen Aufsatze des wackeren Overweg aus Naumburg, der das Herz nicht nur für die Tonkunst, sondern auch für das Wohl der Menschheit auf dem rechten Flecke hat, wie seine Stiftungen und seine ganze Wirksamkeit beweisen. Der Unterschied der Berechtigung liegt nämlich darin, dass ein individuelles Urtheil dem Kunstwerke selbst nichts gibt und nichts nimmt, sondern nur zu dessen Prüfung veranlasst, — eine individuelle Auffassung des Inhalts und der dadurch bedingten Vortragsweise aber das Kunstwerk in seiner Erscheinung beeinträchtigt, also ihm ins Fleisch schneidet. Bekanntlich steht das Urtheil Overweg's über den letzten Satz der neunten Sinfonie nicht vereinzelt da. Der Haupt-Irrthum der Gegner desselben dürfte der sein, dass sie den Satz als Vocal-Musikstück betrachten, was er keineswegs ist, noch sein soll; er bleibt Sinfonie-Satz, zu

dessen Ausführung nur die Singstimmen als eine Gattung klangvollster Instrumente hinzutreten. Für die Factur muss man die Phantasie Op. 80 und das letzte Finale aus dem Fidelio in Betracht ziehen. Ein anderes Mal mehr davon.

Wir haben noch über den dritten Tag des Musikfestes zu berichten, wozu wir nur einen kleinen Raum in Anspruch nehmen dürfen. Eine neue Composition von J. Tausch, Overture in *C-moll*, erwarb sich Beifall; es ist ein wirkungsvolles, klar gearbeitetes Orchesterstück. Der Vortrag der Pianoforte-Stimme in Beethoven's Trio-Concert durch Herrn Tausch verdient Auszeichnung; er bekundete den musicalisch, nicht bloss technisch gebildeten Musiker, blieb dem Geiste der Composition treu und hielt sich fern von aller Ziererei. Die Herren Laub und Grützmaacher fanden in ihren Partien mehr Gelegenheit (suchten sie auch wohl mitunter mehr), sich als Virtuosen zu zeigen, und wirkten durch vollen Ton und im letzten Satze besonders auch durch elegante Ausführung zu einem vortrefflichen Ganzen. Herr Grützmaacher trug hier die Palme davon; Ton und Vortrag dieses ausgezeichneten Violoncellisten stellen wir weit höher, als die Seiltänzerinnen mancher in Paris gefeierten Grösse auf diesem Instrumente. Ausserdem spielte Herr Laub noch das Violin-Concert von Mendelssohn mit ausserordentlichem Applaus; sein Vortrag war hier in jeder Hinsicht meisterhaft; er entwickelte alle die trefflichen Eigenschaften eines Violinisten, die in diesen Blättern bereits öfter an ihm rühmlichst erwähnt worden sind. Auf uns persönlich wirkte namentlich in der Probe sein Spiel auf hinreissende Weise und versetzte uns in diejenige Stimmung, in welcher man den Künstler über die vollendete Darstellung des Schönen vergisst, das der Componist geschaffen hat.

In Gesang-Vorträgen hörten wir (mit Ausnahme der Frau Hofbauer-Findorf, welche Düsseldorf schon am Montag wieder verlassen hatte) sämtliche Solisten des Festes, Fräul. Tietjens und die Herren Schneider, Stockhausen und DuMont-Fier. Zu rühmen ist, dass Alle nur Compositionen classischer Meister vortrugen; das moderne Coloratur-Geklingel der Italiäner und Franzosen blieb diesmal dem Feste fern. Fräul. Tietjens bewährte in Mozart's „Martern aller Arten“ und in Beethoven's Scene aus Fidelio ihr Talent des dramatischen Gesanges, schien aber durch die Anstrengung der vorigen Tage etwas erschöpft, was noch viel mehr bei den Hornisten im Orchester der Fall war. Herr Schneider trat sehr bescheiden mit Beethoven's „Liederkrantz an die ferne Geliebte“ auf, wodurch er im Voraus auf jede Wirkung auf Sinnenreiz verzichtete,

aber die wärmste Anerkennung eines seelenvollen Vortrags ärgerte. Herr DuMont sang die Arie in *D-dur* aus der Schöpfung. Im Recitativ schwächte hier und da ein zu gedehnter Vortrag die Wirkung seiner klangvollen Stimme, die sich aber in der Arie selbst glänzend entfaltete; man hörte zum ersten Male bei dem diesjährigen Feste eine Bass-Arie mit voller und kräftiger Orchester-Begleitung. In der zweiten Abtheilung sang Herr DuMont Schubert's „Wanderer“ und Marschner's „Du bist mein“ auf vortreffliche Weise und mit einem Erfolg, der an den Enthusiasmus erinnerte, den derselbe Sänger in London und in Paris in den letzten Jahren erregt hat. Namentlich lauschte das Publicum dem Vortrage des „Wanderer“ mit athemloser Stille und brach am Schlusse desselben, und eben so nach dem Marschner'schen Liede in so anhaltenden Beifall aus, dass Herr DuMont noch einmal vortreten musste. Er war, wie auch am vorigen Tage, wo er namentlich die schwierige, fast unsangbare erste Cadenz in der neunten Sinfonie mit Glanz vortrug, ganz vorzüglich bei Stimme, und der „Wanderer“ war eine echt künstlerische Leistung durch gleiche und schöne Tonfülle, tiefes Gefühl, das, dem männlichen Ernste treu bleibend, nicht in weichliche Empfindelheit ausartete, und durch richtige Declamation.

Der Beifall des Publicums war um so ehrenvoller, als Herr DuMont neben Herrn Jul. Stockhausen, einem vollendeten Künstler von Fach, einen schweren Stand hatte. Herr Stockhausen trug in der ersten Abtheilung die Arie des Seneschall aus dem *Jean de Paris* von Boieldieu auf ausgezeichnete Weise vor; die Auffassung des Charakters der Musik dieser Gattung, der feine, nirgends ins Niedrige oder gar Plumpe gehende Ausdruck des Komischen, der Geschmack in den Verzierungen, die vollendete Technik in Ausführung derselben und in Behandlung der Stimme überhaupt, die richtige, von der deutlichsten Aussprache, in welcher er mit Roger zu vergleichen ist, unterstützte Declamation machen ihn zu einer bedeutenden Erscheinung. Diese Musik und das Lied, das sind die Gattungen, die ihm vollkommen zusagen und denen die natürliche Beschaffenheit seiner an sich wenig klangvollen Stimme gewachsen ist. Durch die letztere Bemerkung ist nicht ausgeschlossen, dass sein Bariton, besonders in der Tenor-Region, dennoch einen gewissen sinnlichen Reiz hat, zu dem auch die Methode, Alles mit offenen Tönen zu singen, überall, wo diese Töne gelingen, beitragen; dabei ist freilich die Gefahr gross, indem eine Linie Anstrengung mehr, als diese Töne vertragen können, ihnen eine unedle Farbe gibt. Von den drei Liedern („Frühlingsglaube“ von Schubert, „Frühlingslied“

von Mendelssohn, „Frühlingsnacht“ von Schumann), welche alle vortrefflich gesungen wurden, trug der in die reizendste Anmuth gekleidete Vortrag des letztgenannten den Sieg davon und erregte einen Sturm von Beifall, der nicht eher nachliess, als bis Herr Stockhausen wieder vortrat und das Lied, das auch als Composition einen wahren Zauber ausübt, wiederholte.

Eine Wiederholung der Schluss-Scene des ersten Theiles des „Elias“ vereinigte noch einmal die sämtlichen Gesang- und Orchester-Kräfte und beschloss die schönen und wahrhaft festlichen Tage. L. B.

Männergesang.

Der sechste Jahres-Bericht des Ausschusses des schwäbischen Sängerbundes in Stuttgart (Dr. K. Pfaff, Dr. O. Elben, Dr. J. Faisst, Raur, G. A. Zumsteeg) über den Stand desselben und die vorjährigen Sängerbundfesten (durch Zufall uns verspätet zugegangen) enthält folgende überall — auch am Rheine — zu beherzigende Worte:

„Wenn man das Verzeichniss unserer Mitglieder durchgeht, so ergibt sich in mehrfach wiederkehrenden Beispielen ein öfter gerügter Missstand, dass nämlich an Einem und demselben Orte mehrere kleine, schwache Vereine, statt Eines grossen bestehen. Begreiflicher Weise wollen wir damit nicht in Abrede stellen, dass in grösseren Städten mehrere Vereine bestehen können; aber es scheint uns keines Beweises zu bedürfen, dass in den meisten Städten und Dörfern der Volksgesang nur gedeihen kann, wenn alle Kräfte einmüthig in Einem Vereine zusammenwirken. Wir erlauben uns, einige Beispiele der vielfach jetzt vorhandenen Zersplitterung anzuführen. Göppingen, früher durch die Leistungen seines Liederkranzes im wohlverdientesten Rufe, zählte in den letzten Jahren vier Vereine, alle vier Mitglieder des Bundes, von denen begreiflicher Weise keiner die nothwendige starke Anzahl von Singkräften in sich schliessen konnte. Aus Tuttlingen liegt uns eine Mittheilung vor, wonach dort fünf Sing-Vereine bestehen. „Je mehr Gesang-Vereine,“ fügt mit Recht der Briefsteller bei, „desto weniger kann man überhaupt ausrichten.“ Städte wie Urach, Blaubeuren, Crailsheim, Geisslingen, Bietigheim, Pfullingen und viele andere könnten Tüchtiges leisten, wenn sie, statt zwei, bloss Einen Liederkranz hätten. Wie lässt sich aber gar ein tüchtiger, kräftiger Männerchor erwarten, wenn kleine Orte, wie Giengen a. d. Br. (2201 Einw.), oder Neuenstein (1506 Einw.), zwei Liederkränze haben! Solche kleine Vereine können sich zu keinem lebensvollen

Dasein aufschwingen; meist wird durch solche Zersplitterung und Sonderbündelei der Volksgesang überhaupt verscheucht. Beispiele, dass von mehreren Vereinen kleinerer Orte der eine oder andere oder alle beide bei ihrer inneren Schwäche nur ein kümmerliches und kurzes Dasein fristen, geben die Erfahrungen des Sängerbundes genug an die Hand; in Backnang, Oehringen, Mezingen, Cannstatt u. s. w. z. B. konnten sich zwei Vereine nicht halten, in Balingen sind unter den Eifersüchteleien zweier Vereine alle beide schlafen gegangen. Wir haben uns beim ravenburger Liederfeste aus Anlass der ehrenvollen, den beiden wackeren Vereinen zu Biberach zu ertheilenden Auszeichnungen erlaubt, beide zur Vereinigung in Einen Liederkranz, welcher Ausgezeichnetes leisten könnte, aufzumuntern. Wir sprechen jetzt öffentlich für alle Vereine, bei welchen ähnliche Verhältnisse obwalten, denselben Wunsch aus, indem wir uns freuen, einen anerkennungswerthen Vorgang anzuführen: in Heilbronn sind kürzlich die beiden Vereine Eintracht und Frohsinn zu Einem mit dem guten alten Namen Liederkranz zusammengetreten.“

Der schwäbische Sängerbund zählt jetzt 147 Vereine, von denen die grössere Zahl kleineren Städten, Flecken und Dörfern angehört. Diese Verbreitung der Gesangeslust im südlichen Deutschland ist eine bemerkenswerthe und immerhin erfreuliche Thatsache. Der Bund hat eine gemeinschaftliche Casse, welche aus den geringen Beiträgen der Vereine gebildet wird und etwa 1050 Gulden jährlich verrechnet. Auch die Anlage einer musicalischen Bibliothek macht Fortschritte. — Ueber die Feste heisst es a. a. O.:

„Was die Liederfeste unseres Bundes im verflossenen Sommer betrifft, so können wir hinsichtlich des allgemeinen Festes in Ravensburg, wie des Gaufestes in Vaihingen a. d. E. auf die Fest-Berichte im Schwäb. Mercur verweisen. Es wurde dort namentlich auch über die freundschaftlichen Beziehungen berichtet, welche zwischen den Sängern Schwabens, der Schweiz, Baierns, Badens, Frankens, Oesterreichs u. s. w. geschlossen worden — Beziehungen, die seither aufs freundlichste fortgepflegt wurden. Der schwäbische Sängerbund dankt dem ravenburger Feste insbesondere das werthvolle Geschenk des eidgenössischen Sängervereins: einen schönen silbernen Pocal mit der sinnigen Umschrift: „Weit über enge Marken zieht den trauten Kreis das deutsche Lied.“ Auch das Gau-Liederfest zu Vaihingen erhielt durch die Anwesenheit mancher Sängergäste aus dem benachbarten Baden (Karlsruhe, Bruchsal, Pforzheim u. s. w.) einen besonderen Reiz. In beiden Fest-Städten verdienen die Veranstaltungen der localen Festleiter

die vollste Anerkennung, welche wir auch hier auszusprechen für Pflicht erachten. In Bezug auf die musicalische Leistung des Gesamt-Chors zeichnete sich das ravenburger Fest wohl vor allen bisherigen schwäbischen Liederfesten in hohem Grade aus. Der alte Liedermeister Albert Methfessel äussert sich hierüber in einem an ein Mitglied des Ausschusses gerichteten Schreiben folgender Maassen: „Ich spreche dem ganzen herrlichen Sängerbunde meine begeisterte Freude, meine bewusste Bewunderung aus über seine Leistungen, welche mir die wahre Macht des Gesanges, vorzüglich im Kirchen-Concerte, im schönsten Glanze, mit tief erschütternder Wirkung zeigten.“

Beurtheilungen.

Für Pianoforte.

Compositionen von Th. Leschetitzky:

(Sämmtlich im Verlage von Schlesinger in Berlin.)

Andante finale de Lucia di Lammermoor pour la main gauche seule. Op. 13.

Souvenir de St. Petersburg, Mazurka. Op. 15.

Les clochettes, Impromptu. Op. 16.

Six Méditations. Op. 19.

Perpetuum mobile, Etude Caprice. Op. 20.

Polka de Salon. Op. 21.

Diese Compositionen gehören sämmtlich dem Salon an und besitzen so ziemlich alle Eigenschaften, welche dazu gehören, um in denjenigen eleganten Kreisen zu wirken, in denen man gern zur Musik greift, um die Langeweile zu verscheuchen. Tiefere Musik wäre da nicht wohl angebracht, und es stellt sich also immer wieder von Zeit zu Zeit ein gewisses Bedürfniss für solche Sachen heraus, da die Salonmusik mehr als jede andere der Mode unterworfen ist. Wenn elegante Pianisten das Nocturno von Döhler, die Triller-Etude von Mayer oder *La Source* von Blumenthal in solchen Kreisen nicht wohl mehr spielen können, indem sie nachgerade allzu abgedroschen sind, so sind vorliegende Sachen vielleicht gar Manchem willkommen, und wir wollen gern glauben, dass es diesem oder jenem Opus von Herrn Leschetitzky gelingen könnte, sich die Gunst der dabei interessirten Pianisten auf einige Zeit zu erwerben, bis sie nach kurzer Frist wieder anderen Modesachen weichen müssen. Wir glaubten übrigens, dass die linkshändigen Sachen jetzt bereits aus der Mode gekommen wären; jedenfalls hat dieses Op. 13 (!) den geringsten Werth. Besseres sucht der Componist in den *Méditations* zu geben, welche auch in der That am werthvollsten unter den vorliegenden Sachen sind. Der Componist gab ihnen folgende Ueberschriften: *La Mélusine, Réponse, L'approche du printemps, Berceuse, Découragement, Consolation.* Für gewisse

Zwecke sind diese *Méditations* auch beim Unterrichte recht wohl zu verbrauchen. Bei Sachen von so gutem, leichtem Fluss, von mässiger Schwierigkeit und angenehmer Spielart übt der Schüler mit Erfolg das elegante Spiel, welches er freilich bei den tiefgeistigen Sachen eines Chopin (dessen Compositionen ich ungern zur Salonmusik zählen höre), bei den fein empfundenen, liebenswürdigen Pianoforte-Compositionen eines Mendelssohn, ja, selbst bei Beethoven's Meisterwerken nicht entbehren kann, obgleich bei diesen Sachen, wie männiglich bekannt, es mit der Eleganz allein nicht gethan ist.

(Siehe den Verfolg in der Beilage.)

Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main.

Die bei dem Concurs um das Stipendium der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main zur Prüfung der von den Bewerbern eingeleferteten Probe-Arbeiten erwählten Preisrichter, die Herren: Capellmeister H. Esser in Wien, Musik-Director M. Hauptmann in Leipzig, Musik-Director Franz Messer in Frankfurt am Main, haben ihre Gutachten erstattet. Nach Inhalt derselben und in Gemässheit unserer Statuten ist durch Beschluss des Verwaltungs-Ausschusses vom 6. Juni d. J. Herr C. Joseph Brambach*) von Bonn als Stipendiat der Stiftung ernannt und demselben der Bezug des Stipendiums im Betrage von jährlich vierhundert Gulden zuerkannt worden.

Frankfurt am Main, den 7. Juni 1856.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

Dr. Ponfick, Präsident.

Dr. A. Giar, Secretär.

An deutsche Dichter.

Unser Verein setzt hiermit den Preis von 200 Gulden rheinisch aus für den Original-Text zu einer deutschen Operette in Einem Aufzuge, welcher als Preis-Aufgabe zur musicalischen Bearbeitung ausgeschrieben werden soll.

Die Preis-Bewerbungen, leserlich geschrieben und mit einem deutschen Spruche oder beliebigen Zeichen versehen, wollen spätestens im Monat December d. J. „der deutschen Tonhalle“ frei hieher eingesandt werden nebst einem versiegelten Zettel, der den Namen, Stand und Wohnort des Verfassers enthält und auf welchem derselbe einen Tondichter nennt, welchen er als Preisrichter wählt.

Zu den auf diese Art meiststimmig ernannten zwei ernennen wir den dritten Preisrichter, worauf dasjenige der wie oben bestimmt und rechtzeitig eingekommenen Werke den Preis erhält, welchem ihn diese Preisrichter zuerkennen.

Das gekrönte Werk wird gegen Uebersendung des Preises an dessen Verfasser Eigenthum der Tonhalle, und jener, wie auch die Verfasser der preisrichterlich belobten Werke werden unter Benennung der Preisrichter bekannt gemacht.

Sämmtliche Bewerbungen, ausser der dem Vereine eigenthümlichen, werden in unserem Archiv aufbewahrt, wenn sie nicht binnen sechs Monaten, von jener Bekanntmachung an, zurückverlangt werden; die Rücksendung geschieht jedoch nur auf unmittelbares Verlangen der Verfasser und auf Kosten derselben.

Mannheim, im Juni 1856.

Der Vorstand der deutschen Tonhalle.

*) Herr C. J. Brambach ist auf der Rheinischen Musikschule gebildet und in der Theorie und Compositionslehre Schüler der Herren F. Hiller und Fr. Derckum.

Die Redaction.

Herr Gustav Flügel, Musiklehrer am k. Seminar zu Neuwied, ist von dem k. Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten in Berlin mittels ehrenvoller Zuschrift vom 31. Mai d. J. zum Musik-Director ernannt worden.

August Müller, Organist in Ems, hat „dreissig der schönsten protestantischen Choräle mit einfacher Harmonie für Orgel oder Pianoforte“ (Ems, bei L. J. Kirchberger) herausgegeben. Die Choräle, meist aus dem siebzehnten Jahrhundert, sind gut ausgewählt; bei einigen ist die Harmonie älterer Componisten (wie z. B. Seb. Bach's) beibehalten.

**** Wiesbaden, 5. Juni.** Gestern fand hier das letzte der von dem Cäcilien-Verein in Vereinigung mit dem Theater-Orchester arrangirten Concerte Statt; es brachte uns die zwei ersten Theile aus Haydn's Jahreszeiten und auf vielseitiges Verlangen eine Wiederholung der in dem dritten Vereins-Concerte zum ersten Male aufgeführten „Ersten Walpurgisnacht“ von F. Mendelssohn-Bartholdy. Die Soli in ersterem Werke waren durch Frau Jagels-Roth, die Herren Brunner und Eichberger, und in letzterem durch Frau Hagen und die Herren Brunner, Ueberhorst und Eichberger sehr gut besetzt; die Chöre waren mit Fleiss und Sorgfalt einstudirt und wurden von sämmtlichen Ausführenden, einzelne ängstliche Einsätze abgerechnet, zur vollen Geltung gebracht. Das rühmlichst bekannte Orchester leistete ebenfalls Vorzügliches, so dass wir die unter der Leitung unseres Capellmeisters Herrn Hagen uns gebrachte Aufführung dieser beiden schönen Tonwerke als eine höchst gelungene, effectvolle bezeichnen können.

Sondershausen. Sonntag den 18. Mai haben unsere diesjährigen Loh-Concerte wieder begonnen. Ein sehr gewähltes Programm leitete sie auf würdige Weise ein. Dasselbe bot der fürstlichen Hofcapelle neue Gelegenheit, ihren längst bewährten Ruf aufs glänzendste zu rechtfertigen. Sämmtliche Ensemblestücke wurden mit eben so vieler Präcision als künstlerischer Vollendung durchgeführt. Unser durch Decret Sr. Durchlaucht des Fürsten jüngst erst zum Kammer-Virtuosen ernannter Hornist Mayer entzückte durch den Vortrag eines Concerts von Kuntze die Menge der Zuhörer, die jedem seiner Töne in athemloser Stille lauschten. Herr Mayer ist Meister auf seinem Instrumente, sein Vortrag mustergültig. In Anbetracht so künstlerischer Vollendung, wie Herr Mayer sie auf seinem Instrumente besitzt, erscheint die Verleihung des Prädicates eines Kammer-Virtuosen an denselben als ein schöner Beweis, dass Se. Durchlaucht unser kunstsinniger Fürst wahres Verdienst, wie und wo es sich zeige, zu würdigen und hervorzuheben stets bereit ist.

Der Stifts-Vicar Dr. Dominicus Mettenleiter zu Regensburg, einer der tüchtigsten Dilettanten und Musik-Verständigen in Süddeutschland, hat einen Festgruss — „Hedyphonia“ — an den hochwürdigsten, in Wien tagenden österreichischen Episcopat gedichtet und für vier Männerstimmen gesetzt, welcher in eleganter Ausgabe in Regensburg bei Pustet erschienen ist.

Ankündigungen.

Im Verlage von Carl Luckhardt in Kassel sind so eben erschienen:

- Bott, J. J., Drei Lieder von Em. Geibel für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 17. 15 Sgr.
 Jansen, F. G., Mazourka de Salon pour le Piano. Op. 10. 10 Sgr.
 — — Deux Polkas élégantes pour le Piano. Op. 11. 10 Sgr.
 Kraushaar, O., Gretchen am Spinnrade, aus Göthe's Faust, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Nr. 1. 10 Sgr.

- Liebe, Louis, L'Hirondelle. Etude de Salon pour le Piano. Op. 33. 15 Sgr.
 — — „Ach, wenn ein rechtes Gedenken blüht“, Gedicht von Helmina von Chezy, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. für Sopran oder Tenor. Op. 34. Nr. 1. 7 1/2 Sgr.
 — — do. do. für Alt oder Bariton. 7 1/2 Sgr.
 — — Das Mutterherz. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34. Nr. 2. 7 1/2 Sgr.
 — — Mein Heimatthal. Gedicht von August Becker, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte für Sopran oder Tenor. Op. 34. Nr. 3. 5 Sgr.
 — — do. do. für Alt oder Bariton. 5 Sgr.
 — — Abendlied. Gedicht von G. Scheurlin, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34. Nr. 4. 5 Sgr.
 Eschmann, J. C., Was einem so in der Dämmerung einfällt. Zwölf Tonbilder für das Pianoforte. Op. 8. Nr. 1. Erinnerung an F. Chopin, 10 Sgr. — Nr. 2. An Sie, 7 1/2 Sgr. — Nr. 3. Vesper, 7 1/2 Sgr. — Nr. 4. Nachtfalter, 5 Sgr. — Nr. 5. Salon-Etude, 12 1/2 Sgr. — Nr. 6. Geistliches Lied, 7 1/2 Sgr. 1 Thlr. 20 Sgr.
 — — Lebensbilder. Zwölf lyrische Tonstücke für das Pianoforte. Op. 17. Nr. 7. Blick in die Zukunft, 10 Sgr. — Nr. 8. Vision, 12 1/2 Sgr. — Nr. 9. In der Kirche, 5 Sgr. — Nr. 10. Armes Kind am Weihnachts-Abend, 5 Sgr. — Nr. 11. Froher Winter-Abend, 7 1/2 Sgr. — Nr. 12. Abschied vom Freunde, 5 Sgr. 1 Thlr. 15 Sgr.
 Neue Sammlung beliebter Tänze und Märsche für das Pianoforte. Nr. 21. Eschmann, Schwyzer Ländler, 5 Sgr. — Nr. 22. Eschmann, Rennweg-Galopp, 5 Sgr. — Nr. 23. Golde, A., Polonaise über Gumbert's Thräne, 5 Sgr. — Nr. 24. Sennai, G., Ottilien-Galopp, 5 Sgr. — Nr. 25. Abel, Augusten-Walzer, 5 Sgr. — Nr. 26. Bochmann, Euphrosynen-Galopp, 5 Sgr. — Nr. 27. Schuppert, C., Polonaise, 5 Sgr. — Nr. 28. Fischer, Fortuna-Walzer, 7 1/2 Sgr. — Nr. 29. Reichardt, Erfüllte Wünsche, Walzer, 10 Sgr. — Nr. 30. Bott, Weihnachts-Polka, 5 Sgr. — Nr. 31. Reichardt, Liedertafel-Galopp; Meyer, Langsamer Walzer, 5 Sgr. — Nr. 32. Fischer, Lustig-Vorwärts-Galopp; Euler, Margarethen-Walzer, 5 Sgr. 2 Thlr. 7 1/2 Sgr.

J. Haydn's Trio's und Sonaten

in neuer schöner Ausgabe
 im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

I. Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Vollständige und correcte Partitur-Ausgabe,
 sorgfältig bezeichnet von Ferd. David.
 Nr. 1 bis 31. Preis jedes Trio's 1 Thaler.

II. Sonaten für Pianoforte und Violine.

Nr. 1 bis 8. Preis jeder Sonate 20 Ngr. bis 1 Thlr. 5 Ngr.

III. Sonaten für das Pianoforte.

Nr. 1 bis 34. Preis jeder Sonate 10 bis 15 Ngr.
 Jede Sonate enthält auf der letzten Seite das thematische Verzeichniss der ganzen Sammlung.

Diese schönen, vollständigen Ausgaben in gleichmässigem Hochformat haben sich bei ihren mässigen Preisen schon allgemeine Theilnahme und Geltung erworben und sind allen Freunden classischer Musik angelegentlich zu empfehlen.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

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.

(Hierbei eine Beilage.)

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.

Jules Sachs, Etude caractéristique „Verlorenes Glück“ pour le Piano. Op. 11. Berlin, bei Schlesinger. Preis 15 Sgr.

Die Etude zeugt von Geschmack und guter Kenntniss des Instrumentes. Ohne von grösserer Bedeutung zu sein, macht sie einen angenehmen Eindruck, da sie sich von aller Trivialität frei erhält und sich angenehm spielt. Mit der Ueberschrift nehme man's nicht zu genau. Gern hätten wir den letzten *Fortissimo*-Accord entbehrt, da er nach Effecthascherei schmeckt. Ein ruhiges Verklingen wäre künstlerischer gewesen.

Adolf Hesse, Quatrième Rondeau. Oeuvre 78. Breslau, chez Leuckardt. Pr. 20 Sgr. 2me. Edition.

Eine so wackere, künstlerisch gehaltene Composition, wie sie sich von einem so ehrenvoll bekannten Musiker, wie Hesse ist, nur erwarten lässt. Der geehrte Componist versuchte vielleicht etwas zu sehr auf Kosten seiner Individualität, elegant zu sein, und ist dadurch je zuweilen etwas gewöhnlich geworden; doch findet dies nur auf wenige Einzelheiten Anwendung. Das Haupt-Thema, auf das es beim Rondeau wegen seiner häufigen Wiederkehr sehr ankommt, ist reizvoll genug. Was die „*Deuxième édition*“ anlangt, so scheint's uns freilich fast, als wenn diese Bezeichnung nur auf das Titelblatt bezogen werden dürfte; denn die Noten, welche ziemlich unklar und grau sind, sehen nicht aus, als wenn sie unlängst gestochen wären; wir sind neuerdings von der Verlagshandlung an bessere Ausstattung gewöhnt. Das Rondeau ist auch sehr verwendbar beim Unterrichte, und wir empfehlen es Lehrern und Schülern, wie überhaupt allen Clavierspielern von Geschmack bestens.

Compositionen von Constantin Decker.

Valse mélancolique, suivie de deux Mazurkas. Op. 29.

Magdeburg, Heinrichshofen. Preis 10 Sgr.

Cinq Morceaux de Salon. Oeuvre 30. Preis 1 Thlr.

Ebendasselbst.

Andante expressivo (Leb' wohl) et Allegro appassionato.

Op. 31. Preis 15 Sgr. Ebendasselbst.

Diese Werke gehören entschieden der besseren Salonmusik an und machen um ihrer guten Intentionen willen einen vortheilhaften Eindruck. Der Walzer gehört in das Genre der sentimentalen Walzer, für welche Franz Schubert mit seinem Sehnsuchts-Walzer den Ton angegeben hat, und welcher so häufig nachgeahmt worden, ohne je ganz erreicht zu sein. Die Mazurka's sind hübsch; dass sie an Chopin erinnern, wird ihnen kein vernünftiger Musiker zum Vorwurf machen. Die *Morceaux de Salon* mit den Ueberschriften: *Gondoliera*, *Mélancolie*, *Notturmo* (Abendglocken), *Prière*, *Capriccio brillant* (Uebermuth), scheinen uns meistentheils in der Figuration zu complicirt, um sich ein grösseres Publicum, für das sie

doch eigentlich bestimmt sind, erwerben zu können. Sie spielen sich zum Theil nicht angenehm, und sind doch andererseits nicht bedeutend genug, um den Spieler für längeres Studiren zu belohnen. Am meisten gefällt uns das Andante und Allegro Op. 31, und von diesen das Allegro, welches eine edle Leidenschaft birgt, zwar etwas liedartig gehalten ist, aber ein sehr schönes Maass und schöne Form hat und von trefflicher Wirkung ist.

G. Gerland, Drei Sonaten für Pianoforte. Op. 1.

Kassel, bei Luckhardt. Preis Nr. 1—3 à 1 Thlr.

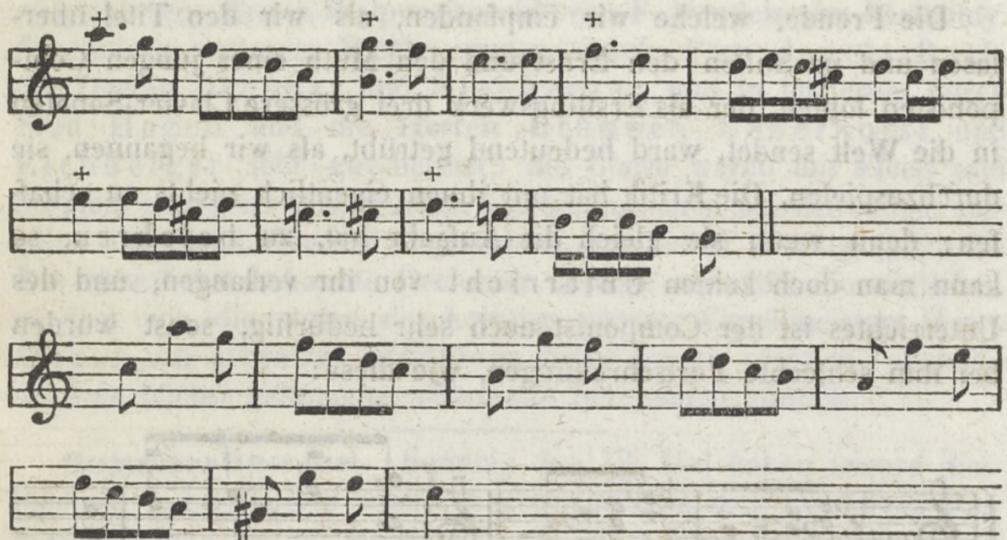
Die Freude, welche wir empfanden, als wir den Titel überlesen und im Stillen den Ernst und den Muth eines jungen Componisten lobten, der als Erstlingswerk drei grössere Clavier-Sonaten in die Welt sendet, ward bedeutend getrübt, als wir begannen, sie durchzuspielen. Die Kritik hat mit ihnen eigentlich nichts zu schaffen; denn wenn sie gleich die Aufgabe hat, zu belehren, so kann man doch keinen Unterricht von ihr verlangen, und des Unterrichtes ist der Componist noch sehr bedürftig, sonst würden bei ihm schlechte Fortschreitungen, wie diese:

nicht so häufig vorkommen. Wo dergleichen noch passiren kann, ist natürlich von geschickter Behandlung der Form gar nicht die Rede; und da überdies die Erfindung sehr alltäglich, die Behandlung des Instrumentes sehr ungeschickt und nicht selten von hässlicher Wirkung ist (man nehme als gleichzeitigen Beleg für beide Behauptungen das folgende Beispiel):

Allegro molto.



so bleibt nicht viel zu loben. Erwähnen wollen wir noch, dass der Componist sich im Finale der dritten Sonate mit einer freien Fuge versucht hat, welche trotz ihrer Schwächen und Mängel (wohin wir Sequenzen wie folgende:



oder Quinten und Octaven wie diese rechnen)



dennoch zu dem Leidlichsten gehört, was der Componist in allen drei Sonaten niedergelegt hat. Ehe derselbe aber ernstere Studien gemacht, möge er die Oeffentlichkeit meiden.

Fr. Abt, Tyrolienne pour Piano. Op. 125. Pr. 54 Kr.

Polka-Mazurka brillante. Op. 126. Pr. 54

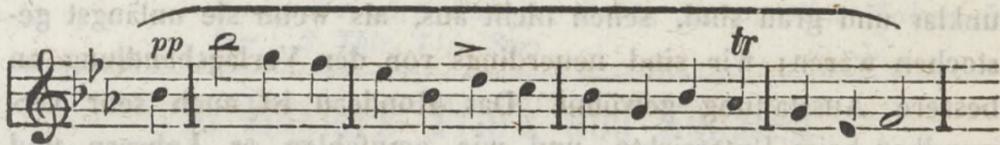
Kr. Offenbach, André.

Nachdem wir wiederholt in den musicalischen Berichten aus Braunschweig von der echt künstlerischen Thätigkeit des Capellmeisters Abt gelesen haben, ist es uns wahrhaft betrübend, solchen trivialen Erzeugnissen seiner Muse begegnen zu müssen. Sie gehören zu derjenigen Sorte brillanter Tanzmusik, welche häufig mit Glück von Dilettanten cultivirt wird. Wir haben zwar von Abt noch nichts Tiefes und Bedeutsames kennen gelernt, aber doch Manches von einfach gutem und natürlichem Ausdruck, und wir wünschten aufrichtig, dass der Componist sich nicht durch die Veröffentlichung solcher Sachen die Achtung seiner Mitkünstler verscherzte.

Für Pianoforte und Streich-Instrumente.

Albert Dietrich, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 9. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Preis 3 Thlr.

Das Werk ist eine höchst erfreuliche Erscheinung und verdient die Beachtung aller Freunde edler Kammermusik in hohem Grade; es ist zwar augenscheinlich unter dem Einflusse Robert Schumann's (dem es zugeeignet ist) entstanden, doch berührt dies keineswegs unangenehm, da sich mehr eine geistige Verwandtschaft bekundet als eine absichtliche Nachahmung von Aeusserlichkeiten, wie dies bei wirklichen Copieen fast immer der Fall ist. Der Componist besitzt augenscheinlich eine schöne Erfindungsgabe, bedeutende Geschicklichkeit in Handhabung der Form (wobei ihm jedwede praktische Verwendung aller polyphonen Künste trefflich zur Seite steht) und eine echt künstlerische Gesinnung. Wenn sich der Componist in folgenden Werken noch mehr von seinem Vorbilde emanzipirt und sich etwas knapper, conciser in der Form zu halten lernt, so wird er ohne Zweifel ganz Vortreffliches leisten. Das erste Allegro, *C-moll*, $\frac{4}{4}$ -Tact, ist seiner Grundstimmung nach leidenschaftlich bewegt, doch hat der Componist es verstanden, ihm durch das liebliche und reiche Gegen-Thema:



welches später zu vielen interessanten imitatorischen Verschlingungen Anlass gibt, ein anderes, wohlthuend contrastirendes Element beizugesellen. In der Durchführung findet sich hier und da eine etwas zu orchestrale Behandlung der Instrumente — ein Vorwurf, der in noch höherem Grade dem Finale zu machen ist. Wir glauben nicht ungerecht zu sein, wenn wir der Meinung sind, dass der sonst so feinfühlende und formgewandte Mendelssohn durch seine Trio's und namentlich durch sein zweites Trio in *C-moll* die Schuld trägt, wenn unsere jüngeren Componisten meistens von dem echten Trio-Stil (wie ihn Beethoven so meisterlich vorgezeichnet hat) hier und da abweichen und namentlich im Pianoforte eine zu massenhafte und virtuosenhafte Figuration anwenden. Das Adagio (*G-dur*, $\frac{2}{4}$) beginnt mit einem schönen, gleichsam beruhigenden und tröstenden Thema, welches auch recht interessant behandelt wird; doch weiss der Componist bei der übermässigen Länge des Satzes nicht lange genug das Interesse des Hörers zu fesseln. Es wäre besser gewesen, wenn der Componist den Gegensatz (*Poco piu mosso*) nicht später in *G-moll* wiedergebracht hätte; wir sind überhaupt nicht sehr erbaut von den allzu contrastirenden Gegensätzen im Adagio, namentlich mit Tempo-Wechsel; bei den Grossmeistern finden wir sie sehr selten. Der dritte Satz ist ein *Moderato quasi Allegretto* (*C-moll*, $\frac{3}{8}$ -Tact). Das Thema ist wiederum lieblich und originel, doch leidet der zweite Theil an einiger Unklarheit. Der Componist hat zu viel geben, zu fleissig arbeiten

wollen, und so durch allerhand Neben- und Beiwerk den Hauptgedanken erstickt und der Durchsichtigkeit und Klarheit geschadet. Das Finale (*C-dur*, $\frac{4}{4}$ -Tact, *Allegro molto vivace*) ist frisch und feurig, hier und da sehr interessant gearbeitet (s. unter Anderem die Benutzung des Haupt-Thema's in der Gegenbewegung, S. 44 u. a. m.). Nur macht es, um ungeschminkt zu reden, etwas zu viel Spectakel. Doch sind alle diese kleinen Mängel in Anbetracht der grossen Vorzüge des Werkes von geringem Belang, und begrüßen wir in dem jungen Componisten nochmals mit Freuden ein vielversprechendes Talent, eine edle Künstler-Natur, die nicht so viele Schlacken abzuwerfen hat, als manche andere hochgepriesene junge Componisten, welche bereits als fertige Meister annoncirt werden, inzwischen aber noch sehr ungeniessbare Sachen schreiben. Sei das Trio nochmals dringend empfohlen.

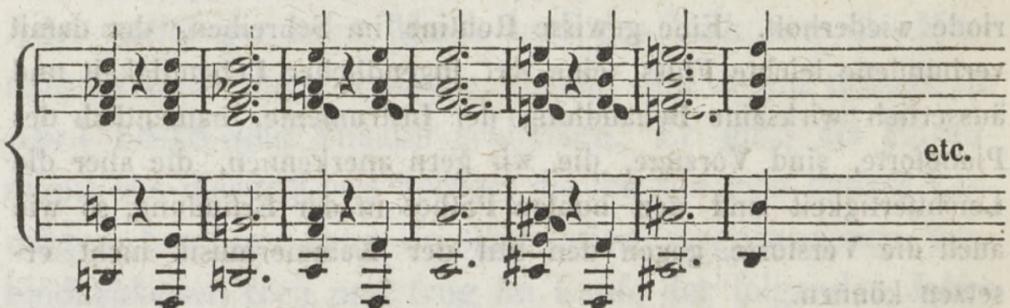
Antoine Rubinstein, Deux Trios pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 15. Leipzig, Fréd. Hofmeister. Preis à 2 Thlr. 25 Sgr.

— — *Deuxième Sonate pour Piano et Violon. Op. 19.* Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 2 Thlr. 20 Sgr.

Der Vorwurf, welchen wir dem Dietrich'schen Trio wegen theilweise zu orchestraler Behandlung der Instrumente machten, trifft die vorliegenden Werke von Rubinstein in viel höherem Grade, da sich zu einer virtuosenhaften Behandlung des Claviers, welche nicht selten in leere Arpeggien-Klingelei ausartet, noch ein übertriebener Gebrauch des *Unisono* zwischen Geige und Violoncello gesellt. Dadurch lassen sich wohl äusserliche Effecte, erreichen, wie wir deren z. B. im zweiten Trio auf S. 15 begegnen, aber man darf uns nicht glauben machen wollen (wie das in Bezug auf Rubinstein die Presse von manchen Seiten her zu thun bemüht war), dass dergleichen Leichtfertigkeiten und Banalitäten sich mit einer durchweg genialen, ja, originellen und epochemachenden Künstler-Natur vertragen. Wir stehen keinen Augenblick an, in Herrn Rubinstein ein recht viel versprechendes Talent anzuerkennen, welches zu mancher schönen Hoffnung berechtigen dürfte, wenn er sich aller Fesseln des modernen Virtuositenthums entledigen könnte, wenn er wählerischer in der Benutzung seiner musicalischen Gedanken würde und nicht gleich mit dem Ersten, Besten zufrieden wäre, mehr Innigkeit und Gefühlstiefe zu offenbaren lernte und endlich die verschiedenen Stilarten in der Musik aus einander zu halten wüsste. Doch kann unserer Ansicht nach von ihm als von einem Meister noch nicht die Rede sein. Fast alle in vorliegenden Werken vorkommenden Hauptgedanken gehören mehr entweder der Opernmusik (selbst hier und da der Tanzmusik) oder der Symphonie an, als der Kammermusik. Wer denkt nicht z. B. bei dem Scherzo der Violin-Sonate an französische Opernmusik vom reinsten Wasser?



Wer denkt nicht bei dem darauf folgenden Trio und namentlich bei dem *Fortissimo*-Einsatz auf S. 22 mehr an den Circus als an eine bescheidene Sonate für Piano und Violine?



Wer entbehrt nicht im Finale dieser Sonate, wenn die Violine sich sechzehn Tacte *fortissimo* hindurch auf diesem verminderten Septimen-Accord ergeht,



vierzehn Tacten dem folgenden



Platz

zu machen — wer entbehrt da nicht Posaunen und Tuba und alle die göttliche Blechmusik, um solchem Gebahren der Geige Widerstand leisten zu können? Einer ähnlichen Ungeheuerlichkeit begegnen wir am Schlusse des ersten Trio, am Schlusse des Scherzo und des Finale vom zweiten Trio, während im Uebrigen anzuerkennen, dass die Trio's doch etwas maassvoller gehalten, als die Sonate. Von eigentlicher Polyphonie ist aber fast nie die Rede, dagegen ist fast immer ein oder das andere Instrument ganz begleitend oder nebensächlich. Wir führen beispielsweise nur an, dass das Violoncell im Scherzo des zweiten Trio erst einmal elf Tacte *unisono* mit der rechten Hand des Pianoforte und dann unmittelbar darauf einige fünfzig Tacte lang in Octaven mit der Violine fort-

geht; nach einigen Tacten Pausen beginnt das *Unisono* mit der Geige wieder auf dreizehn Tacte und kehrt auch nicht lange darauf für sechzehn Tacte abermals mit der rechten Hand des Claviers zurück. Aehnliche Unbeholfenheit in gleichzeitiger Verwendung der drei Instrumente findet man fast in allen Sätzen eines jeden Trio. Schliesslich machen wir den Componisten noch auf eine Manier aufmerksam, die ihm vielleicht unbewusst eigen, und welche die unerträgliche Breite und dadurch entstehende Langweiligkeit seiner Sachen mit sich bringt. Es ist dies die Sucht, die einzelnen Motive zu wiederholen und zu versetzen und dann nicht selten die so gebauten Perioden noch einmal zu wiederholen. Man schlage z. B. S. 40 im zweiten Trio auf; Tact 1 wiederholt sich dreimal, während Tact 1—3 sich dann wieder in den Tacten 5—7 wiederholen. Aehnliches findet man dann gleich im Beginn des zweiten Theiles, wo selten ein Motiv erscheint, das nicht sogleich zweimal gebracht wird. Auch im Scherzo des Trio findet man Beweise für diese Behauptung in auffallender Weise. S. 36: Tact 5 wiederholt sich viermal, Tact 13—20 wiederholt sich Note für Note in den Tacten 21—28, Tact 29—32 wiederholt sich in den Tacten 33—36, Tact 37—40 wiederholt sich in den Tacten 41—44, Tact 45 wiederholt sich viermal. Dergleichen findet man fast auf jeder Seite. Der Componist kann uns nicht der ungründlichen Durchsicht seiner Sachen bezüchtigen, wenn wir unsere Behauptungen mit solchen Beispielen belegen. Wer sich die Mühe geben will, die Violin-Sonate genauer durchzusehen, wird S. 8—10 das Unglaubliche an Sequenzen und Schusterflecken finden, während z. B. im Finale wiederum sich Tact um Tact, Satz um Satz und Periode um Periode wiederholt. Eine gewisse Routine im Schreiben, der damit verbundene leichte Fluss, eine Art jugendlicher Lebendigkeit und äusserlich wirksame Behandlung der Instrumente, namentlich des Pianoforte, sind Vorzüge, die wir gern anerkennen, die aber die Leichtfertigkeit und den hohlen Pathos in der Erfindung, so wie auch die Verstösse gegen den Stil der Kammermusik nicht ersetzen können.

—————

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par le Comte Louis Stainlein. A Madame Aug. Prisse. Op. 9. Mayence, ches les fils de B. Schott.

Dieses Trio unterscheidet sich nicht nur vorthellhaft von den zuletzt erwähnten von A. Rubinstein durch richtigere und einfachere Behandlung der drei Instrumente, als wesentlicher Solostimmen, nicht als Orchester-Imitation, sondern es hat auch bei Weitem mehr Fluss und natürliche Folge, und zeigt eine so grosse Sicherheit in der Harmonie und Gewandtheit in der Behandlung der Form, dass man — wenn nicht der Stand des Grafen durch den Titel bezeichnet wäre — es nicht für das Werk eines Dilettanten, sondern eines in der Factor geübten Meisters halten müsste. Desto ehrenvoller für den deutschen Dilettantismus überhaupt und für den des Grafen L. Stainlein insbesondere, der freilich in der musicalischen Welt und namentlich in den Künstlerkreisen von Wien, Paris, Brüssel, Lüttich, Köln u. s. w. längst als auch dem Kunst-Adel ebenbürtig anerkannt ist. Alle seine Compositionen, be-

sonders auch die Quartette für Streich-Instrumente, tragen den Stempel einer keineswegs gewöhnlichen Erfindungsgabe und liefern in der Art und Weise der Arbeit den Beweis von der Gründlichkeit der musicalischen Kenntnisse des Componisten, in der Schreibart von dem Studium der classischen Muster. Die letztere schliesst sich weniger an Mendelssohn, als an Haydn, Mozart, Hummel und Onslow an.

Das vorliegende Trio besteht aus drei Sätzen: *Allegro con Spirito* in C-moll, $\frac{6}{8}$ -Tact — *Andante religioso* in As-dur, $\frac{6}{8}$ -Tact — *Finale allegro agitato* in C-moll, $\frac{2}{4}$ -Tact. Alle drei Sätze bekunden die angegebenen vorzüglichen Eigenschaften des Componisten. Sie sind allerdings mehr mit Geist als mit Phantasie geschrieben; dafür sind sie aber auch eben so frei von den Ueberwallungen einer excentrischen Phantasie, die als genial gelten will, als von der nüchternen Arbeit des Verstandes, der sich in Combinations-Exempel verliert. Die neueste Richtung, durch die Instrumental-Musik Abgüsse oder Licht-Ton-Bilder (musicalische Photographie) von Gegenständen zu geben, ist dem Componisten glücklicher Weise ganz fremd. Dagegen zeichnen ihn der Sinn für Ebenmaass und Klarheit und zusammenhangender Fluss der musicalischen Gedanken aus. Da die Ausführung nicht schwierig ist, wiewohl besonders für Violoncell und Violine sehr dankbar (deren Partien zwar keine Schwierigkeiten darbieten, aber doch gute Spieler verlangen — der Graf ist selbst ein tüchtiger Violoncellist), so ist das Trio besonders solchen Kreisen von Kunstfreunden zu empfehlen, welche sich an Kammermusik erfreuen.

Fügen wir das letzt vorhergegangene Werk desselben Componisten:

Sonate pour Piano et Violoncelle. A Mme. la Princesse Aug. d'Auersperg. Par le Comte L. Stainlein. Op. 8. Mayence, B. Schott fils.

hinzu, so müssen wir dieser Sonate noch in höherem Grade das Wort reden, als dem eben besprochenen Trio; denn hier waltet, namentlich im ersten Satze (*Allegro non troppo*, G-moll, $\frac{4}{4}$ -Tact), eine mehr leidenschaftlich sprühende Phantasie vor, als dort, ohne dass dadurch die Klarheit der Arbeit getrübt oder das Ebenmaass der Form gestört und der Faden der Gedankenfolge zerrissen würde. Aber auch das *Andante espressivo* in Es-dur, $\frac{6}{8}$ -Tact, in welchem das Violoncell in melodischer Weise mit Recht die Hauptrolle spielt, und das *Finale allegro agitato* in G-moll, $\frac{6}{8}$ -Tact, der Erguss einer sprudelnden Frische und Lebendigkeit, stehen dem ersten Satze würdig zur Seite und werden sich gleich beim ersten Hören besser empfehlen, als der Buchstabe das vermag.

Ein solches Streben und eine so edle Richtung auf die wahre Kunst, wie diese Werke offenbaren, wäre gar manchem Componisten unserer Zeit zu wünschen, und Resultate derselben wie die vorliegenden, würden auch wenn sie von einem Künstler von Fach herrührten, ihm sehr ehrenvoll sein.