

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 46.

KÖLN, 15. November 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. Von weltlicher Musik. Von Dr. Ed. Krüger. — Aus Crefeld (Hiller's Zerstörung von Jerusalem). — Nanette Falk. Von E. K. — Für Männerchor: K. Hoffmann — Ad. Trube — J. Hoven Op. 49. — II. Gesellschafts-Concert in Köln. — Theater zu Frankfurt a. M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln — Paris (Stockhausen) — Zwischenact-Musik).

Von weltlicher Musik *).

I.

Geistliches und Weltliches ist nicht ursprünglich verschieden. Sowohl in den ältesten Zeiten, im alten Morgenlande als im früheren Mittelalter und in den ersten Jahren des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts, war in Einheit, was wir heute als getrennt anzusehen gewohnt sind. Damals war es dem Herzen offenbar, dass zwischen Göttlichem und Menschlichem im Menschenleben keine Scheidewand zu ziehen, nicht eines ohne das andere zu begreifen sei; die Kirche überschattete das ganze Leben, das Bewusstsein des Höheren hielt das Niedere umschlungen; alles öffentliche und häusliche Treiben war an einen Punkt angeknüpft, der Anfang und Ende zugleich: die weltlichen Bedürfnisse erschienen als Gaben des Geistes, die religiösen Handlungen schritten ins Leben und begleiteten es immerdar. Auch der fröhlichen Weltlust fehlte nicht der tiefere Ton; selbst das Verbrechen ward nicht bloss vom bür-

gerlichen und königlichen Richter geahndet, sondern fiel als Sünde dem christlichen Gericht anheim. Aus solchen Zeiten stammen jene eigenthümlichen Bauten, Bilder, Lieder und Töne, deren selige Schönheit uns überwältigt, weil sie uns unerreichbar geworden: jene Werke frommer Weltlust, in denen das Himmlische auf Erden verkörpert scheint, und die ihrer doppelten Beziehung halber eben so sehr kindlich fasslich wie göttlich unbegreiflich erscheinen. Nicht als ob jenen Zeiten der Widerspruch, der Schmerz, die Sünde gefehlt hätten; aber sie waren gewohnt, auch diese wie alles Endliche unter dem Gesichtspunkte des Ewigen zu betrachten, den Blick nach oben gewandt, das Gemüth in unzerbrechlicher Fessel süß und schmerzlich gebunden. Darum sind nicht bloss die Volksfeste des Mittelalters, die politischen und bürgerlichen Einrichtungen, Reichstage, Krieg und Frieden, Zünfte und Lehnswesen mit diesem ernsten Tone umgehen, sondern selbst die fröhlichsten Lieder klingen im Nachklange jener Alles durchwaltenden Stimmung. In unserem heutigen Sinne erkennen wir kaum einen Unterschied zwischen Geistlich und Nichtgeistlich, wenn uns Volkslieder in der ältesten Form der Kirchentöne gesungen werden; und diese innerste Gemeinsamkeit ist das Ursprüngliche, auch jetzt noch nicht Untergangene, das sich nach allen Umschleierungen endlich wieder hervorthun muss.

Aus jener Einheit, die uns jetzt verloren, ging die nächste Zeit nach der Kirchentrennung zur Zerspaltung fort, Anfangs naturgemäss entwickelnd, was einer selbstständigen Erweiterung zu bedürfen schien, dann immer weiter gesonderte Kreise hinstellend bis zu der äussersten Entfremdung beider Gebiete, welche die letzten Tage des verflossenen Jahrhunderts ausführten. Für jedes Gebiet des Lebens und der Wissenschaft bildete sich gleichsam eine eigene Selbstständigkeit, ein eigener Körper, der mit dem

*) Bei dem Heisshunger der gegenwärtigen Zeit nach Neuem scheint es uns bei aller Berücksichtigung dieses Neuen die Pflicht der Kritik, dann und wann auf das Aeltere, bereits Vorhandene hinzuweisen, welches gar oft manches, was heutzutage in Frage gestellt wird, längst aufs Reine gebracht, vieles, was als ungeahntes Kunstsystem geltend gemacht werden soll, schon widerlegt hat, ehe es unsere Zeit zur Wiedergeburt brachte. In diese Classe von Werken über Musik gehören die „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst“ von Dr. Ed. Krüger, welche bereits vor einigen Jahren bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind. Dieses Buch bringt in drei Haupt-Abschnitten: 1) Gegenwärtige Zustände — 2) Wissenschaftliche Betrachtungen — 3) Sitte und Lehre der Kunst, eine Reihe von Aufsätzen, welche von tiefer Kenntniss des Gegenstandes und trefflicher Gesinnung in Leben und Kunstlehre zeugen und des Beherzigungswerthen und Anregenden für die jetzige Zeit gar viel enthalten. Wir geben deshalb einige Auszüge, welche die Leser von selbst zu weiterem Studium des Buches auffordern werden. Die Redaction.

grossen Körper des Gesamtlebens nur äusserliche Gemeinschaft hatte; der Staat glaubte der Religion, der Krieger des Vaterlandes, der Künstler Beides entbehren zu können. Nicht alle freilich sind bis zu dieser Consequenz der Trennung gelangt, die Besten am wenigsten; doch lag die Neigung dazu im Sinne der Zeit. Umgekehrt scheint die gegenwärtige Neigung, in allen geistigen Erscheinungen Einen Mittelpunkt zu suchen, die alte Einheit wiederbringen zu wollen, wobei sich dann auch ältere Verirrungen wiederfinden, selbst neben dem Streit geschiedener Schulen, nämlich die Verwischung aller Elemente bis zur Aufhebung des Unterschiedes. — —

In der Geschichte der Künste spiegelt sich derselbe Gang. Die Zeit von den Kreuzzügen bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts ist im weitesten Sinne kirchlich zu nennen, weil alles weltliche Bewusstsein, alle Erscheinungen des Lebens, die meisten künstlerischen Werke von kirchlicher Haltung durchhaucht sind. — Nur das Volkslied selbst, mit und ohne Beziehung auf Heiliges, von uralter Herkunft und der geschichtlichen Forschung entzogen, hat sich vor, mit und nach der kirchlichen Zeit, und vorzüglich in Deutschland, gezeigt. Wenn im Christenthume selbst ein Gegensatz des Geistlichen und Weltlichen, wie ihn das Alterthum nicht kannte, ausgesprochen ist: so hat diesen besonders der Germane gefühlt und nirgends früher und offener dargelegt, als im weltlichen Volksliede. Dies bezeugt nicht bloss der altbekannte Reichthum, die Fülle deutscher Volkslieder, deren Zahl zu keiner Zeit von einem anderen Volke übertroffen ist, sondern auch die Geltung und Bedeutung derselben, welche sogar eine kirchlich-volksthümliche ward zu Luther's Zeit. — —

Das echte Volkslied ist die erste Weise, wie die Weltlichkeit in die Musik eintritt, alles Uebrige mehr zufällig, nicht als gerundete poetische Form erkennbar. Für die Wahrheit dieses Satzes spricht die älteste Erwähnung und Auffassung desselben bei den Minne- und Meistersängern. Die eigenthümlichen Namen „Kerzenwis, schwarze Don“ etc. bezeichnen jene Weisen als längst bekannte, der Erklärung nicht bedürftige; bei manchen (s. Winterf. Evang. Choral 1, 40 — 98) ist ein sehr hohes Alter für gewiss vorauszusetzen. Dass ferner das Volkslied auch lange Zeit die einzige poetische d. h. abgeschlossene künstlerische Form weltlicher Musik war, erhellt zunächst daraus, dass auch zum Tanz wie zum Marseh, zur Wanderung u. s. w. nicht gespielt, sondern gesungen ward, lange Zeit mit keinem anderen als nur begleitendem Instrumentale, wogegen erst weit später, nach Durchlebung und

Durchbildung reiner Vocalität, die selbstständigen Instrumentalien erscheinen, und zwar eher die geistlichen (Orgel) als die weltlichen. — — —

In der Zeit der höchsten Blüthe geistlichen Gesanges in Italien, zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, wuchs auch die rein weltliche Musik heran, Anfangs von jenem entlehrend in Ton und Behandlung, bald freie eigenthümliche Gestalten in heiterer Freude erschaffend. Sowohl jene Entlehnung als diese freudige Neuschöpfung ist das dauernde Verhältniss geblieben über ein Jahrhundert lang. Freudigkeit sei der Grundton, ist ein altes Gesetz weltlicher Musik, welches die ältesten Opernsetzer so lebendig fühlten, als es Göthe in seinen scharfsinnigen Aphorismen mit Bewusstsein aussprach. Dies schliesst den Eintritt der Leidenschaften nicht aus; denn diese mit ihrer schmerzlichen Regung kehren doch immer im versöhnten Abschluss in das Gebiet der Freudigkeit zurück, und der Grundton selbst der pathetischen Oper war doch kein zerrissener. — Lange blieb diese innere Verbindung des weltlichen Drama mit dem geistlichen, in der Musik wie in der Wortdichtung. Aeusserlich erscheint dieses Band schon darin, dass die bedeutendsten Tonsetzer selten, wie heute, Einem Fache allein hingegeben waren, sondern grossentheils in beiden Gebieten schöpferisch walteten, wenn auch nach Maassgabe der natürlichen Begabung in Einem glücklicher und reicher. Innerlich erscheint jene Verwandtschaft in dem Umstande, dass die Gegenstände der Oper meist der alten Mythologie entnommen, und also der feierlichen Erhebung, dem höheren Anklänge nicht fremd waren. — Die Oper war aber weder damals noch später ein Gut, das in gleichem Maasse, wie in dem perikleischen Athen das Drama, dem ganzen Volke angehört hätte. Hieraus ist vielleicht zu erklären, dass eigentliche Volksweisen ursprünglich weder in sie aufgenommen wurden, noch von ihr ausgingen; Beides, die Aufnahme und die Wiedergabe von Volksweisen, scheint erst seit den Zeiten Händel's geschehen zu sein. Ein mittelbarer Einfluss jedoch, den die Oper auf den Volksgesang ausübte, lässt sich nachweisen in der Steigerung der Mittel, der Erweiterung harmonischer Freiheit, der Einführung lebhafterer Färbung überhaupt, welche von den Künstlern theils mit, theils ohne Willen in die Kirche übertragen wurden.

Endlich ist auch die freie weltliche Instrumentalität aus jenem gemeinsamen Grunde empor gewachsen. Selbstständig wirkt zuerst die Orgel, dann das Ritornell vor dem ein- und mehrstimmigen Gesange, hierauf, von romanischer Seite eingeführt, freie Tanz- und Kriegsmusik, dann die

freier ausgeführten Sätze zur Einleitung der Oper; zuletzt erst, gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, tritt die selbstständige Kammermusik auf, also kurz vor S. Bach, der die begründete zu bestimmterer Gestalt weiter führte und hiermit die Scheidewand zwischen Geistlich und Weltlich zuerst künstlerisch ausspricht. Doch auch die freiesten phantastischen Sätze dieses Meisters sind nicht so weit von der Mutter gefallen, dass man nicht an den alten Grundton erinnert würde.

Volkslied, Oper und freie Instrumentalien sind es also, was man unter dem Namen weltlicher Musik zusammenfassen mag. Wie sie ursprünglich dem geistlichen Grunde entsprossen, so ist ihr Grundton lange der Ton versöhnlicher Heiterkeit gewesen; eine Gesundheit des Lebens, welche dem geistlichen Grundwesen gar nicht widerspricht und die sich der Leidenschaft hingibt als einer Nothwendigkeit, einem Schicksal, das zu überwinden, nicht wie einer Lust, die aufzusuchen oder gar zu steigern wäre. Aber auch die letzte offenbare Trennung musste ausgesprochen werden; die neckische Lust, der dämonische Humor gehen aus dem Gebiete des Geistlichen entschieden heraus; endlich erscheint die reine Gewalt selbstberechtigter Leidenschaft, aber auch diese noch nicht ungöttlich, nicht widergöttlich. Wie ein weinendes Auge, ein heldischer Zorn, ein göttliches Leiden gar wohl in das Menschenleben, somit auch in die Kunst eintritt, ohne den Zusammenhang mit dem Allsein und Alleben zu zerlösen: so ist die Bedeutung des Tragischen nicht Vernichtung, sondern Versöhnung; ja, man kann, einen Schritt weiter gehend, behaupten, das Tragische, obwohl scheinbar die äusserste Consequenz weltlicher (unkirchlicher) Leidenschaft, sei doch weit mehr als alle übrigen weltlichen Gewalten — des Scherzes, Lachens, Humors — mit unsichtbarem Bande an das Heilige geknüpft, weil es seinem Wesen nach, so auch im echten Kunstwerke, immer als Widerspruch gegen das niedere Leben, als Ringen nach Versöhnung über die Welt hinaus deutet: ein Suchen des Göttlichen auf weltlichem Wege, die höchste und letzte Aufgabe der schönen Kunst. Was hinter dem Tragischen liegt, ist die kalte Teufelei, der Ekel der Selbstvernichtung. Diese Stufe ist nicht nur möglich, sie ist auch in verirrtten Künstlern zur Wirklichkeit geworden; die krankhafte Reizung, die den rohen natürlichen Schmerz an sich für ein Kunstwerk halten mag, geht fort bis zur Zerrissenheit und Selbstvernichtung, und die Trennung wird ewig. Auf diesem letzten getrennten Standpunkte angekommen, ist der Künstler durch Zeit- und Weltstellung gedrungen, sich Einem Gebiete hartnäckiger

hinzugeben, um überhaupt bestimmte, dem Bewusstsein seiner Zeit fassbare Kunstgebilde zu erschaffen; schwer wird es deshalb vielen neueren Künstlern, nach Haydn und Beethoven die alte Vereinigung wieder zu finden, wenn sie nicht den Weg von dem Anfange her mit Willen, Ernst und Uebung wieder durchmachen.

Was dem Geschieden-Weltlichen besonders eigenthümlich, ist die Durchbildung pathetischer Gestalten, die Verminderung ethischer. Die Kategorieen Ethos und Pathos, wie sie Aristoteles gebraucht, werden unsere Ansicht zweckmässig erläutern. Ethos nennt der Grieche die gleichmässige Grundstimmung der Seele, die Seele in Ruhe, das Ursprüngliche, Seiende; Pathos, jenem entgegengesetzt, bezeichnet die Bewegung, das Werden, das Blühendverwelkende, die Höhen und Spitzen des Seelenlebens, die leidenschaftlichen Zustände. Beide Grundgestalten sind allen Künsten gemein: die tönenden Künste geben Vorstellungen von ruhender sowohl als bewegter Seele, wie die räumlichen ruhende und bewegende Gestalten darstellen. Ethos und Pathos sind, verständig angesehen, reine Gegensätze: tieferes Innewerden ihrer Bedeutung zeigt, dass eines ohne das andere undenkbar, dass nur gemeinsam ihre Wirksamkeit lebendige Schöne erzeugt. — — Bleiben wir vorerst bei der Erörterung des selbstständigen Pathos neben dem Ethos; dies ist im besten Sinne weltliche Kunst.

Der natürliche Mensch neben dem sittlichen, der Mensch an sich dem christlichen und geistlichen gegenübergestellt, ist das weltliche Bewusstsein. Der natürliche Mensch ist weder ungöttlich noch widergöttlich; er wird es, wenn er, aus dem geistlichen Wirken wissentlich umgekehrt, dieses selbst angreift. Natürlich — Göttlich: so kann man auf einfacheres Maass zurückführen, was in concreterer Fassung Weltlich — Geistlich genannt wird; in diesem Sinne so wenig eine reine Polarität, als die erstgenannten Gegensätze Ethos und Pathos. Jenseits und ausser diesen beiden liegt die trübe Mischung des Geistlosen, Gottlosen, Lügnerischen, Satanischen: Verzweiflung und Vernichtung, womit die reine, unschuldige Weltlichkeit nichts gemein hat. Denn selbst die poetische Erscheinung des Satans, der Sünde u. s. w. ist in wahren Kunstwerken nur accidentiel, nicht substantiel; wo der Teufel an sich als letzte siegende Macht aufträte, da wäre entweder ein zweites Göttliches statt des Einen Gottes erdacht, also nur Wandlung der Factoren, oder das absolute Nichts das Ergebniss, mit dem sich wohl die Logik, aber nicht die lebendigen Gewalten der Kunst, Sitte und Religion zufriedenstellen könnten. Wie und wo

diese Lügengewalt aus den Wirren der Zeitlichkeit auch in unsere Kunst eingeflossen, wird uns aus manchen gegenwärtigen Erscheinungen offenbar werden; auch uns hat sie berührt, wenngleich nicht in dem Maasse, wie andere Völker, denen die Innigkeit des Lebens fern ist.

So lange aber der pathetische Pol nicht den ethischen verdrängt hat, so lange die Leidenschaft nur ein Uebermaass natürlicher Gesundheit, so lange sie der Ausdruck der Menschheit an sich ist, ohne widergöttlich, verzweifelnd und vernichtend zu sein: so lange behauptet die schöne Weltlichkeit ihre Rechte, das Recht der Zeit und Gegenwart. Nirgends ist diese so vollkommen ausgesprochen, wie in Mozart's Opern, denen auch das specifische Christenthum nichts Feindliches aufbürden kann, ohne das Recht der Schönheit selbst in Frage zu stellen. In ihnen erscheint die Liebe in natürlicher Gluth, das Heldenthum in männlichem Entzücken, die Geselligkeit mit schalkischem Lächeln, Alles mit jenem Zauberhauch umflossen, den die ursprüngliche Gesundheit eines kräftigen Ethos diesem Hochbegabten gewährt. Nicht minder sind in Beethoven's Sinfonien neben allem Ringen und Rasen der Leidenschaft die ethischen Grundgewalten sichtbar in der besonnenen, obwohl durch ihn neubelebten periodischen Rhythmik, so wie überhaupt in der Weise, wie er das Pathos einführt, durchsetzt und abschliesst. Denn auch er, der Hochtragische, der pathetische Heros, lässt das Ethos nicht im Pathos untergehen, sondern in organischer Weise den ewigen Hintergrund leuchten, der der Leidenschaften Quell und Mündung ist; weit entfernt von fieberischen Krämpfen, dergleichen später gleichsam unter dem Schilde seines Namens Pathos geheissen wurden, bleibt er doch der innerlich kräftige, reine Künstler, und selbst wo ihm Versöhnung zu fehlen scheint, ist's doch nicht reine Vernichtungslust, was er singt: immer vernimmt man den reinen, seienden Gesang über dem Sturme, unter, vor und nach ihm. Wie anders die Schwächlinge, die in kindischem Zorne gegen Gott und Natur zu rasen vorgeben, und in kunst- und seelenlosen Bildern endlich zu Tage bringen — was denn? — nichts als die Offenbarung selbstschänderischer Kleinheit und Nichtigkeit, lächerlich aufgebläht in Riesenmäntel die zwergischen Glieder, lächerlich befriedigt in nachgeahmtem Götterweh, Weltschmerz und Heldenzorn. Wir nennen keine Beispiele der Verzweiflungs-Poesie, die auch unsere keusche Kunst befleckt hat, erwähnen ihrer aber deshalb, um durch den Gegensatz auch diesen Punkt, das tragische Pathos, welches am herrlichsten unter allen in Beethoven's Instrumentalien erscheint, ins Gedächtniss zu rufen,

und an den Unterschied zwischen Tragisch und Verzweifelt oder zwischen göttlichem Schmerz und thierischer Hässlichkeit noch einmal zu erinnern. — So wenig Mozart und Beethoven eigentlich geistlich oder kirchlich dichten konnten, so wenig sind sie doch in Feindschaft mit dem, was Alle trägt und erbauet, gleich dem feurigen Kriegermanne, der selten betet und doch nicht gottlos ist; er weiss den Gott in sich, aber predigt ihn nicht.

Aus Crefeld.

Am 6. d. M. wurde uns endlich der schon längst in Aussicht gestellte Genuss zu Theil, F. Hiller's „Zerstörung Jerusalems“, das grosse und an Schönheiten so reiche Werk, zu hören. Die Aufführung sollte den Schluss der vorjährigen Concert-Saison bilden, wurde aber durch ein mehrmonatliches Kranksein unseres Musik-Directors Wolff unmöglich. Dafür bildete sie jetzt eine glänzende Eröffnung des diesjährigen Concertreigens.

Vor Allem müssen wir das Bemühen des Herrn Directors Wolff anerkennen, der uns das Werk zum ersten Male vorführte und, trotz mancher Hindernisse, welche ein böses Geschick in den Weg legte, in einer des Werkes würdigen Weise. Der Tod hatte einen grossen Theil vom Chor dahin genommen, Jugendblüthe und schöne Stimmen; ein anderer Theil war dadurch in Trauer versetzt und so vorläufig der Mitwirkung entzogen. Allein neuer Flor ist hinzugekommen, mit ihm neues Leben, neue Kraft und reger Eifer; dazu die unverdrossene Thätigkeit des Dirigenten, welches vereint ein so schönes Resultat zu Tage förderte, dass die Chöre einen jeden, der eben nicht Kleinigkeitskrämer ist, in vollem Maasse befriedigen mussten, sowohl die sicheren Einsätze, wie die Schattirungen im Vortrage.

Dass unsere Kräfte noch Besseres leisten können, wollen wir nicht in Abrede stellen; nur muss man nicht vergessen, dass dazu Zeit und günstiges Geschick gehört, welches letzteres kein Musik-Director mit seinem Stabe lenkt und leitet.

Sämmtliche Solisten hatte uns dieses Mal die Nachbarstadt Köln geliefert. Jeremias, die Haupt-Partie des Werkes, war in den Händen von Herrn Schieffer, der diesen sowohl in Grösse als hoher Stimmlage anstrengenden Part mit einem Ausdruck und einer Ausdauer zu Gehör brachte, welche zum lautesten Beifalle aufforderten. Einen doppelten Triumph feierte Herr E. Koch als Sänger

und als Lehrer, indem die Sopran- und Alt-Soli von zwei seiner Schülerinnen vorgetragen wurden. Die Sopran-Soli sang Frl. Katharina Deutz mit einer schönen, umfangreichen und in der Ausbildung schon ziemlich weit vorgeschrittenen Stimme. Reicher Beifall wurde ihr gespendet; möge sie denselben als Aufmunterung nehmen, welche ihr schönes Talent verdient, rüstig weiter streben und sich nicht zur Selbstüberschätzung verleiten lassen. Frl. Helene Ueltzen, die gleichfalls eine angenehme Sopran-Stimme besitzt, hatte die Alt-Partie übernommen, da zu dieser Ausführung keine eigentliche Altistin aufzufinden war; es war dies um so eher thunlich, da die Partie weniger Tiefe verlangt. Dennoch müssen wir Frl. Ueltzen um so dankbarer für die Uebernahme sein, da sie dadurch auf ein selbstständiges Hervortreten verzichtete und doch zum vollständigen Gelingen des Ganzen viel beitrug. Der Beifall im Duett („O, wär' mein Haupt“) mit Herrn Koch war ein wohlverdienter, und um den verspäteten Einsatz: „Der Herr, um dessen Wort“ etc., wollen wir nicht streng rechten. Beiden Damen, deren erstes Auftreten bei dieser Gelegenheit ein sehr wohlwollendes Entgegenkommen fand, rufen wir ein „Vorwärts“ zu und wünschen ihnen Glück zur Fortsetzung ihrer Studien unter einem so trefflichen Lehrer.

Sonnabend darauf feierte der Singverein sein Stiftungsfest, und zwar das 36. seines Bestehens. Ein Concert ging dem Festmahl voraus, erwähnenswerth durch die Mitwirkung von Frl. Deutz und Herrn E. Koch, welche zu dieser Feier ihren Aufenthalt verlängert hatten. Es wurden einige Chöre und die Sopran-Arie „Mit diesen Düsten“ aus der Zerstörung Jerusalems wiederholt, ferner von Frl. Deutz (und Herrn Koch) das Duett aus Euryanthe, die Cavatine aus dem Freischütz, und von Herrn Koch mehrere Schubert'sche Lieder gesungen, welche durch die klangvolle Stimme und den seelenvollen Vortrag des Sängers bei der Schönheit der Composition einen gewaltigen Eindruck machten. Der „Doppelgänger“, der „Atlas“, „Gute Nacht“, einige Müllerlieder, so verschieden in ihrem Charakter, so verschieden wurden sie aufgefasst und mit gleicher Meisterschaft im Ausdrücke vorgeführt.

Den Abend beschloss ein heiteres Mahl und fröhlicher Tanz. **

Nanette Falk

aus Hamburg, die wir kürzlich zu hören mehrmals Gelegenheit hatten, ist eine talentvolle Clavieristin — so sagen wir

lieber mit Emanuel Bach, als nach moderner Verdrehung Pianistin: denn sie spielt nicht allein Piano, sondern auch Forte, und Beides in geistigem wie in leiblichem Sinne. Damit Sie, mein verehrter Herr Redacteur, nicht Furcht empfinden wegen Auftauchens einer neuen Meister-Hämmerlings-Celebrität von europäischem Rufe und phrenetischem Applause nebst anderweiten parisischen Appositionen, so gebe ich Ihnen den Thatbestand, was ich mit Augen gesehen und mit Ohren gehört.

Zuerst auf der Insel Norderney im August machte ich ihre Bekanntschaft, nicht ohne einige Furcht — aus gewohnter Apprehension gegen alles Virtuosenwesen, und auch darum, weil ich gleich Anfangs einige *Tempi rubati* vernahm, die mich dergestalt erzürnten, dass ich mit Rache-Gedanken umging und sie ihres Lebens vor mir nicht sicher war. Aber das war nur ein Präludio, Spasses halber, um das norderneyer Bade-Clavier aus seiner Schläfrigkeit zu rütteln. Bald darauf ging sie ernstlich ans Werk und spielte die ganze ungeheure Orgelfuge in *A-moll* (aus den Haslinger'schen 6 Son. von Seb. Bach p. Org.: *C-moll, C-dur, H-moll, C-dur, A-moll, E-moll*) sammt dem Präludio vollkommen aus dem Gedächtniss, richtig, ausdrucksvoll, klar, mit Lieblichkeit und Hoheit und Stärke, und in diesem vollendeten Vortrage um so bewundernswerther, da das Bade-Clavier, obwohl ein Irmler'scher Flügel, doch nicht besonders ausgiebig war, weil es unter den Fusstritten unzähliger Clavier-Husaren bereits lange geseufzet und fast zertreten war. Wir mussten uns in Ehrfurcht beugen und für begangene feindselige Gesinnung Abbitte thun. Später spielte sie Mozart's vierhändige *F-dur*-Sonate mit gleicher Schönheit.

Am 3. Sept. gab sie in Aurich Concert und trug vor: Beethoven's Son. in *C-dur* Op. 53, Seb. Bach's Orgel-Sonate, d. h. Prälud. c. Fuga in *C-moll* (aus der oben erwähnten Sammlung), Chopin's *Impromptu*, Mendelssohn's *Rondo capriccioso*, Liszt's Hochzeitsmarsch und Elfen-Reigen nach Mendelssohn — also doch überwiegend Vernünftiges, wo denn die Liszt'sche Teufelei in Gnaden hingehen mochte. Alle diese Tonsätze trug sie ohne Notenblatt vor, dessgleichen in einem Privatreise Beethoven's letzte grosse *B-dur*-Sonate „für das Hammer-Clavier“ — mit vollendeter Technik, Klarheit und Schönheit. Damit doch ein kleines Luftloch für die negative Kritik bliebe, spielte sie — freilich niemals Bach'sche Sachen, aber manchmal die modernen — in willkürlichen *Tempi rubati*; hier ist die Stätte, wo du sterblich bist! mussten wir unwillkürlich ausrufen, wie sehr uns auch

sonst entzückte Bewunderung fesselte. Sie ist, wie wir vernennen, aus der Wieck'schen Schule, Clara Schumann*) und Jenny Lind sind ihre Freundinnen und zum Theil Lehrerinnen.

Kurz zuvor hatten wir auch Gelegenheit, eine andere Schülerin des alten Wieck selber zu hören, die zwei Jahre lang bei ihm Studien gemacht: Rosalie Krimping, Tochter eines königl. hannov. Obergerichts-Rathes in Verden. Auch an ihr mussten wir Talent und Schule bewundern — ja, fast schien es, es werde der gründliche Virtuosenhass gemildert in ein sanftes Säuseln, und das harte Eis unserer classischen Brust zerschmelze, dass kaum ein gelindes Raisoniren auf dem Grunde des Herzens zurückbliebe — das Raisoniren aber ging aus in die Frage: Was helfen nun alle diese Künste dem Volke, auf dass es besser werde und Theil habe an den Gaben des Geistes? — — — Mit dieser trüben Frage und jener aufrichtigen Anerkennung schliesse ich heute, der ich bin *Ihr in literis et musicis* gleichgesinnter Getreuer E. K.

Den 30. October 1856.

Lieder für Männerchor.

Karl Hoffmann. Du bist mein Traum in stiller Nacht. Op. 1. Pr. 7½ Sgr. Breslau, bei Leuckart.

Karl Hoffmann. Drei Lieder. Op. 2. Pr. 1 Thlr. Ebendasselbst.

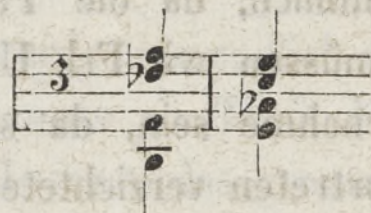
Die Lieder verrathen nicht viel Erfindungsgabe und auch nicht genug ernstes Streben, dagegen eine gewisse Routine in wirksamer Behandlung des Männerchors, ohne dass sich jedoch der Componist von jenem wohlfeilen Effect rein zu erhalten weiss, wie wir ihm auf Seite 12 und 13 begegnen. Es ist ein gänzlich Misskennen der Aufgabe eines Gesanges-Componisten, wenn man der menschlichen Stimme zumuthet, das bekannte „Schrumm, schrumm“ nachzumachen, welches in jedem beliebigen Walzer Contrabass und zweite Geige machen.

Adolf Trube. Fünf Gesänge. Op. 22. Pr. 1 Thlr. 8 Sgr. Magdeburg, Heinrichshofen.

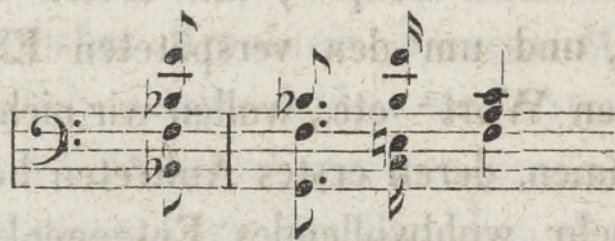
Der Componist huldigt ebenfalls in dem ersten dieser Lieder der so eben getadelten Behandlungsweise der mensch-

lichen Stimme. Hinsichtlich der Erfindung stehen diese Lieder nicht höher als jene von Karl Hoffmann, doch klingen einzelne ebenfalls recht wirksam.

Während wir gegen Lieder, wie die Kuntze'schen, ernstlich Protest einlegen müssen, können wir Lieder, wie die vorliegenden, immerhin ruhig ihren Weg gehen lassen, da manches der Lieder in weniger gebildeten Vereinen mit Nutzen gesungen werden kann. Mit etwas mehr Ernst und Fleiss bei der Ausarbeitung würde jedoch von beiden Componisten manche unschöne und unsangbare Stimmenführung zu vermeiden gewesen sein. Siehe Trube S. 4, Tact 2 u. 3



oder S. 16



oder Hoffmann Op. 2, S. 1



J. Hoven. Sechs Lieder. Op. 49. Pr. 1 Thlr. 10 Sgr. Wien, Pietro Mechetti sel. Witwe.

Die Lieder sind mit mehr als oberflächlicher Auffassung und mit der lobenswerthesten Sorgfalt in der Ausarbeitung geschrieben und machen einen höchst wohlthuernden Eindruck. Haben wir auch bereits originellere Schöpfungen des geschätzten Componisten kennen gelernt, so müssen wir dennoch gestehen, dass wir mit wahrem Vergnügen ihm auf diesem Gebiete, das er unseres Wissens zum ersten Male betritt, begegnet sind. Besonders zu erwähnen ist noch der grosse Wohlklang, der in allen diesen Liedern herrscht, und der von gar vielen Componisten jüngster Zeit gar nicht mehr als *Conditio sine qua non* betrachtet wird. Die einzelnen Lieder heissen: Abendglöcklein, Mondes-Aufgang, Ständchen, Frühlings-Lied, Pfingsten, Nächtliche Sehnsucht.

*) Sollte hierauf auch die Unart der *Tempi appassionati*, die zuweilen bis zur Unverständlichkeit rasch waren, zurückzuführen sein? Hoffentlich hat die Tempo-Raserei bald den Höhepunkt erreicht. — Sie, löbliche Redaction, kämpfen auch wacker dagegen.

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn
Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 11. November 1856.

Programm. I. 1) Gluck, Overture zu Iphigenie in Aulis. 2) G. F. Händel, Recitativ und Arie für Sopran aus der Oper Rinaldo, instrumentirt von G. Meyerbeer, gesungen von Frl. Josephine Hefner aus München. 3) Melodie für Violoncell, vorgetragen von Herrn Chevillard, Mitglied der kaiserl. Capelle zu Paris. 4) Spontini, Overture zur Vestalin.

II. Die Weihe des Frühlings (*Ver sacrum*). Gedicht von L. Bischoff, für Soli, Chor und Orchester in Musik gesetzt von F. Hiller.

Gluck's Overture wurde ganz ihrem Charakter gemäss ausgeführt, grossartig und breit, wobei sich besonders die Saiten-Instrumente hervorthaten. Die Ausführung der Spontini'schen Overture liess dagegen viel zu wünschen übrig in Feinheit und Ausdruck. Auch wurde im *Andante sostenuto* das *Insensibilmente mene sostenuto*, das schon bei dem ersten Eintritt der Oboe beginnt, nicht beobachtet. Da diese Stelle in vielen Orchestern jetzt nicht so, wie der Componist es wollte, gespielt wird, indem bald das *Insensibilmente* bloss mit *Pochissimo* gleichbedeutend genommen, bald die ganze Bezeichnung gar nicht beachtet wird, so wird es zweckmässig sein, hier zu bemerken, dass Spontini durch seine Bezeichnung nicht nur dem Schleppen (welches leider so oft ganz fälschlich für Ausdruck genommen wird!) vorbeugen wollte, sondern dass er von dem erwähnten Eintritt der Oboe an die Bewegung unmerklich und allmählich steigerte, welche Steigerung ihren Höhepunkt bei dem *ff* der Violinen in den letzten zwei Tacten vor dem *A-dur* erreichte: mit den drei Achteln der Hörner (*a*), oder richtiger innerhalb derselben, kehrte er zum ersten *Sostenuto* zurück, liess aber die zwei vorletzten Tacte streng im Tact und nur den letzten ein wenig *ritardando* blasen.

Fräulein Hefner trug die schöne, durch Meyerbeer trefflich instrumentirte Arie von Händel mit Ausdruck und künstlerischem Bewusstsein vor. Ihre Schule ist sehr gut, allein es scheint, als hätte die Stimme unter dem Uebermaass und der Anstrengung der Uebungen gelitten, wie dies leider bei dem Unterricht der Gesanglehrer in Paris häufig der Fall ist. Die mittlere Region ihrer Töne ist schwach und der Einsatz derselben unsicher, während die höheren schön und wohlklingend ansprechen.

Dass Herr Chevillard durch seinen herrlichen Ton und die Reinheit und Seele desselben in allen Lagen des schwierigen Instrumentes entzücken würde, war nach seinen Leistungen in den Quartett-Aufführungen vorauszusehen. Zu bedauern war, dass er, bei der nothwendig gewordenen Beschränkung des Programms für die erste Abtheilung, kein grösseres Concertstück zum Vortrag wählen konnte.

Das Gesangwerk von F. Hiller: „Die Weihe des Frühlings (*Ver sacrum*)“, ist zu bedeutend, um mit wenigen Worten abgethan zu werden. Wir denken darauf zurück zu kommen und beschränken uns jetzt nur auf den Bericht, dass dessen erste Ausführung einen ganz ausserordentlichen Erfolg gehabt hat. Es ist

nur Eine Stimme darüber im ganzen Publicum, dass dieses neueste Werk des Componisten der „Zerstörung Jerusalems“ von Anfang bis zu Ende das Gepräge genialer Erfindung trägt und dabei eine Behandlung des Orchesters zeigt, die sowohl durch den Glanz als durch den wunderbaren Reiz der Instrumentirung eine bezaubernde Wirkung macht.

Theater zu Frankfurt a. M.

Aus der „Uebersicht der Leistungen des Theaters zu Frankfurt a. M. unter der Intendanz von Roderich Benedix — vom 5. November 1855 bis 31. October 1856 —“ erfahren wir, dass am 30. April 1855 das bis dahin unter Leitung des Herrn Hoffmann stehende Theater geschlossen wurde. In den Monaten Mai, Juni und Juli fand ein Interim Statt, während dessen die Gesellschaft unter Leitung eines provisorischen Comite's die Vorstellungen für eigene Rechnung fortsetzte. Dieses Interim erreichte am 31. Juli sein Ende. Es bildete sich eine Actien-Gesellschaft, welche das Theater zu Frankfurt am Main auf sechs Jahre übernahm. Nachdem in einem Zeitraume von drei Monaten das Schauspielhaus auf Kosten des Staates umgebaut und wiederhergestellt worden, begannen die Vorstellungen des neuen Unternehmens am 5. November.

Von der früheren Gesellschaft war ein grosser Theil wiederum engagirt worden, doch waren auch sehr viele neue Mitglieder hinzugetreten. Dadurch und durch eine Unterbrechung von mehr denn drei Monaten war ein eigentliches Stamm-Repertoire sowohl in der Oper als im Schauspiel verloren gegangen. Demnach wäre eigentlich fast jedes gegebene Stück als neu einstudirt zu bezeichnen. In der nachstehenden Uebersicht sind jedoch nur solche Stücke so bezeichnet worden, welche entweder drei Jahre lang ganz geruht hatten oder in denen der überwiegend grössere Theil der Darsteller zum ersten Male spielte.

Vom 5. November 1855 bis 31. Oct. 1856 fanden im Schauspielhause 285 Vorstellungen Statt. Davon gab zwei die italiänische Gesellschaft der Frau Ristori und zwei die französische Gesellschaft unter Direction des Herrn Brindeau. Somit gab die Gesellschaft des frankfurter Theaters 281 Vorstellungen mit eigenen Kräften.

Davon waren 255 in und 26 ausser Abonnement.

In diesen 281 Theater-Abenden wurden gegeben 124 verschiedene Stücke und 39 verschiedene Opern. Von diesen Vorstellungen kommen 120 auf die Oper, die übrigen auf das recitirende Schauspiel.

Von den Stücken wurden 27 zum ersten Male und 36 neu einstudirt gegeben.

Von den Opern ward 1 zum ersten Male gegeben, neu einstudirt wurden deren 10.

Von den aufgeführten Stücken waren 22 Tragödien, 24 Schauspiele, 72 Lustspiele, 6 Possen und Vaudevilles. Davon waren 24 Uebersetzungen und 100 Dichtungen folgender 50 deutscher Autoren: Albin, Angely, Bauernfeld, M. Beer, Benedix, Berger, Ch. Birch-Pfeiffer, Devrient, Deinhardstein, Feldmann, Freitag, Gollmick, Görner, Göthe, Grandjean, Gutzkow, Hallenstein, Halm, Hesse, Holbein, Holtey, Iffland, Jordan, Jünger, Kalisch, Kotzebue, Laube, Lebrun, Lessing, Malss, Marsano, M. Meyr, Mosenthal, Nestroy, A. P. Plötz, Räder, Raupach, Schall, Schiller, Schlegel, Schleich, Steigentesch, Tempeltey, Töpfer, Trautmann, Weissen-thurn, West, Wilhelmi, Wolf.

Von den aufgeführten Opern waren 19 von deutschen, 11 von französischen, 9 von italiänischen Componisten, und zwar: von Flotow, Gluck, Kreutzer, Lortzing, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer,

Mozart, W. Müller, Schenk, R. Wagner, Weber, Weigl; Auber, Boieldieu, Cherubini, Halévy, Herold, Mehul, Thomas; Bellini, Donizetti, Rossini.

Es wurden 56 Mal deutsche, 37 Mal französische, 27 Mal italienische Opern gegeben. Daraus namentlich: Gluck Iphigenia in Tauris (2 Mal), Mozart Don Juan (2), Figaro's Hochzeit (5). C. M. v. Weber Freischütz (6), C. Kreutzer Nachtlager von Granada (5), Schenk Dorfbarbier (4), W. Müller Schwestern von Prag (2), Lortzing Die beiden Schützen (2), Undine (3), Czar und Zimmermann (3), Weigl Die Schweizer-Familie (2), R. Wagner Tannhäuser (2), Marschner Templer und Jüdin (3), v. Flotow Martha (4), Stradella (3), Meyerbeer Hugonotten (5), Prophet (1), Robert der Teufel (1), Auber Maurer und Schlosser (1), Stumme von Portici (3), Der Schwur (2), Des Teufels Antheil (5), Der Liebestrank (4), Mehul Joseph (3), Boieldieu Kalif von Bagdad (2), Johann von Paris (2), Cherubini Wasserträger (3), A. Thomas Raymond (9), Halévy Die Jüdin (2), Herold Zampa (2), Rossini Wilhelm Tell (3), Donizetti Belisar (1), Linda (3), Lucrezia Borgia (3), Regiments-Tochter (5), Favorite (2), Bellini Norma (4).

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das pariser Quartett der Herren Maurin und Genossen hat uns am 12. d. M. verlassen, um nach Berlin zu gehen.

Die kleine Schrift: „Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Missverhältniss zum Hörer der Gegenwart“, welche vor zwei Jahren anonym bei J. J. Weber in Leipzig erschien, hat den Lieder-Componisten Joh. Wolf von Ehrenstein in Dresden zum Verfasser.

Wien. Am 5. October d. J. erhielt die innsbrucker Liedertafel das ihr beim Mozart-Säcular-Feste zu Salzburg von Herrn Karl Mozart, Sohn des unsterblichen Tonmeisters, versprochene Trinkglas seines Vaters, dessen sich dieser in den letzten drei Jahren seines Lebens täglich bediente.

Der Guitarre-Virtuose Kaspar Mertz ist am 14. October in Wien gestorben.

Der König von Württemberg hat eine Gedächtniss-Feier Lindpaintner's im Theater zu Stuttgart zu veranstalten genehmigt, aus deren Einnahme die Kosten eines Denkmals auf seinem Grabe bestritten werden sollen.

Am 27. Oct. wurde das neu erbaute Hof-Theater in Dessau feierlich eröffnet.

Paris, den 9. Nov. Debut des Herrn Stockhausen. Die beiden vorzüglichsten Organe der musicalischen Welt drücken sich darüber so aus: „Stockhausen hat in der Rolle des Seneschall im Johann von Paris vortreffliche Eigenschaften als Sänger gezeigt. Seine Bariton-Stimme ist umfangreich, rein, biegsam, aber ein wenig dumpf; er phrasirt und vocalisirt sehr gut. Unglücklicher Weise ist seine Maske wenig komisch, und er hat noch sehr viel zu thun, um Schauspieler zu werden. Was hat er aber auch für einen sonderbaren Einfall gehabt, in einer Rolle aufzutreten, die seiner Natur so zuwider ist?“ (Gaz. mus.) — „Die Wieder-Aufnahme von Jean de Paris bot nichts Interessantes dar, als die treffliche Art der Ausführung der kleinen Rolle des Pagen durch Mlle. Henrion. Der Debutant Stockhausen hat den Seneschall

linkisch gespielt und angemessen gesungen. Er hat guten Vortrag und eine gute Stimme, wird aber niemals etwas Anderes als ein Concertsänger werden.“ (France mus.)

(Zwischenact-Musik.) Bekanntlich ist in dem königlichen Schauspielhause zu Berlin seit einiger Zeit die Sinfonie vor Beginn der Vorstellung und in den Zwischenacten gänzlich beseitigt worden. Die gesammte Presse hat sich, übereinstimmend mit der überwiegenden Mehrheit des Publicums, gegen diese Neuerung erklärt; und namentlich hat sich der Kritiker Gubitz das Verdienst erworben, die Frage nach allen Seiten hin gründlich zu beleuchten, aus welcher Untersuchung die Wahrheit resultirte, dass der Wegfall der Zwischenact-Musik als eine entschiedene Verkürzung des Genusses betrachtet werden muss, den das Publicum von einer Vorstellung im Schauspielhause zu erwarten berechtigt ist.

Doch ich will mich über dieses unerquickliche Thema nicht des Längeren verbreiten, sondern nur mittheilen, wie Lessing sich in seiner hamburgischen Dramaturgie über die Zwischenact-Musik auslässt:

„Da das Orchester bei unseren Schauspielen gewisser Maassen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, dass die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, dass, wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musicalische Begleitung erfordere, so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeukt und Mübriat den Versuch, besondere, diesen Stücken entsprechende Sinfonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufgeführt wurden, sondern liess sich auch in einem besonderen Blatte seines Kritischen Musicus umständlich darüber aus, was überhaupt der Componist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.“

Hierauf führt er die Ansichten Scheibe's wörtlich an und fährt fort:

„Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmassen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, dass sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten im Stande sei. Die mehrsten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, dass die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.“ (Berl. Th.-Mon.)

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u 78.