

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 7.

KÖLN, 13. Februar 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Michael von Glinka und die Musik in Russland. I. — Friedrich Kühmstedt (Biographisches). — Aus Holland (Amsterdam, Haag, Rotterdam, Musik-Aufführungen). — Benrtheilungen. Für Gesang: Karl G. P. Grädener. Op. 36. Von L. B. Joh. Heuchemer, Op. 4. Franz Wüllner, Op. 2. Von N..... — Tages- und Unterhaltungsblatt (Bonn, Viertes Abonnements-Concert — Hannover, Abonnements-Concert, Mad. Ristori — Bremen, achtes Privat-Concert).

Michael von Glinka und die Musik in Russland.

I.

Michael von Glinka ist im Jahre 1804 bei Smolensk von adeligen und reichen Eltern geboren. An seiner Wiege klangen ihm die eigenthümlichen Weisen seines Vaterlandes, zu welchen er von Kindheit an eine grosse Liebe fasste, die einen bedeutenden Einfluss auf sein Talent und sein Kunststreben hatte. Man weiss nicht, wer sein erster Lehrer in der Musik war; er war bereits achtzehn Jahre alt, als er von Field in Moskau Clavier-Unterricht erhielt. Diesem Meister aus der guten alten Schule verdankte er das elegante und ausdrucksvolle Spiel, wodurch er in seinen jüngeren Jahren glänzte.

Durch Geburt und Vermögen begünstigt, trieb Glinka Anfangs die Musik nur aus Liebhaberei. Sein glückliches Talent gab ihm Melodien und Lieder ein, in denen sich ein feiner Kunstsinn offenbarte. Die Dilettanten trugen sie weiter, und bald beeilten sich Verleger, sie zu veröffentlichen. Adolf Henselt hat einige derselben zu Thema's verschiedener Clavierstücke benutzt. Auch Glinka schrieb mehrere kleinere Stücke für Pianoforte, die sehr gefielen, besonders wenn er sie selbst vortrug.

Nach einem längeren Aufenthalte in Warschau, das er erst in Folge der Ereignisse des Jahres 1830 verliess, erhielt er von der Regierung die Erlaubniss, nach Italien zu reisen. Er blieb mehrere Monate in Wien, ging dann nach Venedig, wo er sich wiederum einige Zeit lang aufhielt. In Mailand gab er italiänische Canzonen, Salonstücke für Pianoforte und Saiten-Instrumente über Thema's von Bellini und Donizetti heraus, ein Septett (Serenade) für Clavier, Harfe, Horn, Fagott, Bratsche, Violoncell und Contrabass über Motive aus Anna Bolena, dann ein Original-Sextett für Clavier, zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass, und mehrere Variationen und Tänze.

Das Jahr 1833 brachte Glinka in Neapel zu, wo er die Salons durch sein Clavierspiel und durch seine Lieder entzückte, welche der Sänger Iwanoff, der damals noch im vollen Besitze seiner herrlichen Tenorstimme war, vortrug.

Im Jahre 1835 war er wieder in Petersburg. Eine bedeutende Veränderung war jetzt mit ihm vorgegangen: es war ihm Ernst geworden mit der Musik, die er bis jetzt nur zur Erholung getrieben hatte; er fühlte den inneren Beruf zum Künstler. Der heisse Wunsch, diesen Beruf seinem Vaterlande durch eine grosse Composition zu offenbaren, brachte ihn zu dem Entschlusse, eine Oper zu schreiben. Er wählte natürlich einen russischen Text: „Das Leben für den Czar“, und arbeitete mehrere Jahre mit Eifer und Liebe. Im Jahre 1839 wurde diese Oper in Petersburg aufgeführt und mit Begeisterung aufgenommen; ja, die öffentliche Stimme erhob den Verfasser sogleich zu dem Range der berühmtesten Componisten. Der kaiserliche Hof hatte sich selbst für die Aufführung dieses Nationalwerkes interessirt, und nichts war vernachlässigt worden, um es aufs glänzendste in Scene zu setzen. Leonof, ein natürlicher Sohn von Field, Tenor und tüchtiger Musiker, eine russische, in Frankreich gebildete Sängerin, in Paris unter dem Namen Verteuil bekannt, die Stepanowa als zweite Sängerin und der Bassist Petrof sangen die Oper, Chor und Orchester waren gut, das Ganze dirigitte Cavos, ein talentvoller italiänischer Musiker.

Dieser Oper folgte eine zweite, und zwar eine grosse Oper in fünf Acten: „Russlan und Ludmilla“, deren Stoff aus der früheren Geschichte der Grossfürsten von Kiew nach einem Gedichte von Pusckin für die Bühne bearbeitet war. Sie wurde zwar gut aufgenommen, machte aber doch nicht das ausserordentliche Glück der ersten, welches hauptsächlich auch durch den Text und die Handlung hervorgerufen worden war. Seine Landsleute waren jedoch einstimmig der Meinung, dass beide Partituren Mi-

chael Glinka zum grössten russischen Componisten der gegenwärtigen Epoche machten.

Nach dem Erfolg dieser Werke erhielt Glinka von Neuem die Erlaubniss, im Auslande zu reisen. Er ging nach Spanien und kam auf seinem Wege dahin im Jahre 1845 nach Paris. Er war vierzig Jahre alt, jedoch Niemandem, mit Ausnahme einiger Virtuosen, die Russland bereits hatten, bekannt. Er gab ein Concert im Saale Herz mit Orchester; ein Chor konnte nicht zusammengebracht werden, was sehr zu bedauern war, da die Chöre in Glinka's Opern eine wichtige Rolle spielen, und er musste sich auf die Aufführung eines Scherzo in Walzerform, einer grossen Cracovienne, eines phantastischen Marsches aus Russland und Ludmilla und einiger Lieder beschränken. Ausserdem spielten Haumann und Leopold von Meyer in diesem Concerte. Sodann hörte man in einem Concerte von H. Berlioz ein Rondo aus der Oper „Das Leben für den Czaar“, welches Mad. Solowiowa (Verteuil) sang, und ein grosses Stück Balletmusik aus Ludmilla. Der Erfolg entsprach den Erwartungen des Componisten nicht. Der russische Text und der Mangel eines Programms über die jedesmalige Situation hinderten das Verständniss. Auch sprach die romantische und allerdings etwas eintönige Farbe der Musik die Franzosen nicht an, und da man vollends in Custine's Buch über Russland eben erst gelesen hatte, dass „die russische National-Oper ein abscheuliches Schauspiel in einem prächtigen Hause“ sei, so langweilte sich das grosse Publicum, und die Musiker stiessen sich an einige Sonderbarkeiten und warfen dem Componisten vor, Stücke von so kleinen Verhältnissen den Parisern vorgeführt zu haben.

Trotzdem, dass eine wohlwollende Kritik in der *Gazette musicale* erschien, fühlte sich Glinka doch durch den geringen Erfolg von weiteren Versuchen abgeschreckt, verliess Paris verstimmt und behielt sein Leben lang eine sehr ungünstige Meinung von der musicalischen Einsicht der Franzosen. Mit Recht und mit Unrecht. Dem grossen Haufen gefällt nur das, was mit seinem Naturel übereinstimmt — das ist in Paris eben so, wie überall; aber es gibt auch dort eine ausgewählte Gesellschaft, welche das Kunstschöne mit Geschmack und sicherem Urtheil würdigt und bewundert. Man wirft dem pariser Publicum nicht ohne Grund seine Vorurtheile gegen alles, was es nicht kennt, und seine Vorliebe für berühmte Namen vor: aber man muss ihm auch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, anzuerkennen, dass es die Altäre, die es früheren Berühmtheiten errichtet hat, nicht aus Liebe zum Neuen zerschlägt. [? In der Instrumentalmusik — ja; aber in der Oper??]

Im Sommer 1845 ging Glinka nach Spanien. Im Juli war er in Valladolid, im October kam er nach Madrid.

Der Zweck seines Aufenthaltes auf der pyrenäischen Halbinsel war hauptsächlich, Volksmelodien zu sammeln. Als Mann von Welt, der keine Art von Lebensgenuss verschmähte, gefiel er sich gar sehr in Spanien und brachte dort mehrere Jahre im *dolce far niente* zu. Seine Freunde hielten ihn für verloren für die Kunst. Er lebte sehr lange in Madrid, dann in Andalusien und zuletzt in Cadix. Erst im Jahre 1852 kehrte er nach Russland zurück.

Dort schien er sich wieder ermannen und sich von Neuem der Thätigkeit, zu der ihn sein natürlicher Beruf befähigte, hingeben zu wollen, zumal da ihm der Kaiser die Direction der Hofcapelle und der Oper übertrug. Diese neue Stellung führte ihn zur Beschäftigung mit Kirchenmusik, mit Compositionen für die Kirche, unter denen sich eine Messe mit Orchester befindet, an welche er die letzte Hand legte, als der Tod ihn zu Berlin am 15. Februar 1857 überraschte. Er war erst 53 Jahre alt.

Sein Verlust ist für den Fortschritt der Musik in Russland bedauernswerth. Wie auch das Urtheil der Nachwelt über die beiden grossen Werke, die seinen Ruf bei seinen Landsleuten begründet haben, ausfallen mag, das wird sie nicht verkennen, dass seine Musik einen ganz besonderen Charakter hat, einen Charakter, der sich von den italiänischen, deutschen und französischen Schulen aller Perioden unterscheidet. Sie hätte also, wenn sie als eine besondere Kunstform durch seine Nachfolger entwickelt worden wäre, eine wirklich russische Musik werden können.

Denn die Musik als Kunst hat in der That während des achtzehnten und des ersten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts in Russland nur ein exotisches Dasein gehabt. Ein russischer Musiker, Dimitri Stepanowitsch Bortnianski, in Italien gebildet, hatte allerdings um 1796 eine Vocal-Kirchenmusik von besonderer Gattung und schönem Charakter begründet, als er die kaiserliche Sänger-Capelle, die unter dem Czaaren Alexis Michailowitsch gestiftet worden, wieder organisirte. Fremde Künstler und Kunstfreunde, welche den Gesang dieser Capelle gehört haben, sprechen sich bekanntlich so darüber aus, dass man nichts Schöneres hören könne, sowohl was den Klang, den wunderbaren Umfang der Stimmen und die Feinheit des Vortrags, als den edeln, ernsten und eindringlichen Charakter der Compositionen betreffe. Aber darauf allein und auf die reizenden Volks-Melodien in den Provinzen beschränkte sich die ganze eigentlich russische Musik. Unter der Kaiserin Elisabeth wurde eine italiänische Oper und der Venetianer Galuppi als Dirigent derselben und Hofcomponist nach Petersburg berufen. Katharina II. behielt diese Oper bei und hatte nach und nach Paësiello, Sarti und Cimarosa in ihren Diensten. Sarti, der durch seinen langen Aufenthalt im Lande gewisser Maassen ein

Russe geworden war — besass er doch auch dort eine Menge Güter und Bauern, welche ihm die Kaiserin und der Fürst Potemkin geschenkt hatten, und sprach fertig Russisch —, war der Erste, der eine Oper und ein *Te Deum* auf russische Texte schrieb. Aber die Musik war italiänisch, nichts weiter.

Nach Paul's I. Tode wurde die italiänische Oper abgeschafft, und Alexander I. berief eine Colonie von französischen Künstlern nach Petersburg, unter ihnen Boieldieu, Rode, Baillot und den trefflichen Violoncellisten Lamarc. Die französische komische Oper trat an die Stelle der italiänischen, Boieldieu dirigitte sie und schrieb auch neue Werke für diese Bühne. Auch die Clavierspieler Clementi und sein Schüler Field waren um dieselbe Zeit dort. Vor der Anwesenheit aller dieser Künstler kannte man in Petersburg und in Moskau nur Pleyel'sche Musik. Baillot und Lamarc führten die Quartette von Haydn und Mozart ein, für welche die gebildete Aristokratie sich begeisterte. Die Traditionen dieser Epoche wurden durch die Grafen Matthias und Michael Wielhorski, die Herren Lwoff, Semenof, Amatof und andere Kunstfreunde fortgepflanzt. Nach Boieldieu's Abreise folgte ihm Steibelt in der Direction der französischen Oper. Er schrieb für sie Cendrillon und Sargines und stutzte seine älteren Partituren Romeo und Julie und die Prinzessin von Babylon dafür zu. Er starb im Jahre 1823, gerade als er eine neue Oper: „Das Urtheil des Midas“, beendigte.

Es hatte also die dramatische, so wie die Instrumental-Musik bis gegen 1825 nur ein eingeführtes Dasein in Russland. Erst alsdann erwachte der Schöpfungsgeist bei einigen ausgezeichneten Kunstfreunden. Der Graf Michael Wielhorski schrieb Quartette und Sinfonien, der General Alexis Lwoff, Director der kaiserlichen Capelle, ein sehr talentvoller Violinspieler und Componist, schrieb ausser mehreren kleineren Sachen und der national gewordenen Hymne zwei Opern: „*Bianca e Gualtiero*“ und „*Undine*“, und ein sehr geschätztes *Stabat Mater*. Zu derselben Zeit begann Glinka's Talent sich Bahn zu brechen, während Werstowski seine Oper „Das Grab von Askold“ auf die Bühne brachte.

Ein wenig später gab Dargomyski, der eben so wie seine Kunstgenossen der höheren Classe der Gesellschaft angehörte und sich als Clavierspieler auszeichnete, mehrere russische Lieder heraus, von denen die meisten sehr beliebt wurden. Im Jahre 1848 kam auf der Nationalbühne seine Oper „*Esmeralda*“ zur Aufführung, ein gut geschriebenes Werk, in welchem man Ensemblestücke von wahrhaft künstlerischer Conception findet. Seitdem sind noch zwei Opern von ihm aufgeführt worden, deren Partituren ich nicht kenne. Dargomyski ist jetzt 44 Jahre alt. Seine

Musik unterscheidet sich wesentlich von der Musik Glinka's durch die *Factor*, welche sicherer und den allgemeinen Formen der heutigen Tonkunst angemessener ist; sie ist auch wohl dramatischer und leidenschaftlicher, allein weniger originel und weniger russisch, als die Oper Glinka's „Das Leben für den Czaar“.

Es ist bekannt, dass in Anton Rubinstein ein neues Talent sich in unseren Tagen aufgethan hat. Seine ursprüngliche Stellung in der Gesellschaft war verschieden von derjenigen seiner vornehmen Vorgänger; er hätte Soldat werden müssen und war aller Wahrscheinlichkeit nach für die Kunst verloren, wenn die Protection der Grossfürstin Helene sein Schicksal nicht gesichert hätte. Schon 1841 erregte er als Knabe durch sein Clavierspiel Bewunderung, und wir wissen alle, dass er gegenwärtig zu den Heroen des Pianoforte gehört. Rubinstein hat bereits für Gesang, für Clavier und für Orchester geschrieben; es sind auch eine oder zwei Opern von ihm, Jugendwerke und mehr als Versuche zu betrachten, aufgeführt worden [auch hat er ein Oratorium componirt]. Möge er sich nicht auf seiner Bahn verirren und gewisse Tendenzen übertreiben, die in seinen Werken aus der gegenwärtigen Periode hervortreten scheinen!

Im Ganzen genommen, scheint Glinka besser als seine Kunstgenossen und unmittelbaren Nachfolger dasjenige aufgefasst zu haben, was der russischen Opernmusik einen National-Charakter verleihen kann. Die Wahl seiner Melodien und Rhythmen, die sonderbaren harmonischen Gänge und manche eigenthümliche Formen, die er liebt, geben seinen Werken ein Gepräge von Originalität, und das ist ihr hauptsächlichstes Verdienst.

Man muss sich deshalb aber auch, um ihn richtig zu würdigen, auf den Standpunkt stellen, den der Componist einnahm, als er jene Werke schrieb, und man würde sie ganz falsch beurtheilen, wenn man darin eine dramatische Wirkung suchte, wie sie die französische oder italiänische Oper bedingt.

Friedrich Kühmstedt.

Biographisches.

„Das Leben ist Todeskampf: man muss sich doch so theuer verkaufen, als möglich.“ F. K.

Die folgenden, von Freundeshand uns mitgetheilten Briefe des kürzlich verstorbenen ausgezeichneten Orgel-Componisten Friedrich Kühmstedt (geboren zu Oldesleben in Thüringen den 20. December 1809), Professors der Musik am grossherzoglich weimar'schen Lehrer-Seminar zu Eisenach, gewähren wieder einmal einen Blick in ein

deutsches Künstlerleben, der sich mit Wehmuth umschleiert, weil er das traurige Loos eines redlichen, bedeutenden Talentes enthüllt, das, von Hause aus zu drückenden Verhältnissen durch das Schicksal verurtheilt, sein ganzes Dasein mit Entsagung und Verzichtung nicht nur auf äusseres Lebensglück, sondern auch auf äussere Anregung und geistige Auffrischung hinbringen musste, und nur wenige Stunden fand, in denen es dem Drange des inneren Berufes folgen konnte! Man wird sie nicht ohne die innigste Theilnahme lesen.

I.

„Eisenach, 3. September 1849.

„Als Junge von 10—11 Jahren componirte ich schon. Meine Eltern, Bauern, hatten sich's aber in den Kopf gesetzt, mich auf der Kanzel zu sehen. Deshalb kam ich, 12 Jahre alt, aufs Gymnasium nach Frankenhausen und, 15 Jahre alt, nach Weimar. Dass hier die Neigung, mich ganz der Musik widmen zu können, immer stärker wurde, wirst Du natürlich finden. Dessen ungeachtet gelang es mir nicht, mir reelle Kenntnisse und Fertigkeiten in der Musik zu erwerben. Die Schulgesetze und Arbeiten machten es unmöglich. Endlich, 19 Jahre alt, wo ich ziemlich für die Universität reif war, verliess ich gegen den elterlichen Willen das Gymnasium und ging nach Darmstadt zu Rinck, um die Composition zu studiren. In drei Jahren, die ich unter Rinck arbeitete, war ich nicht nur, wie Rinck sagte, ein respectabler Componist und Contrapunktist, sondern auch ein guter Clavierspieler geworden. Ich spielte mit einer ganz artigen Fertigkeit u. s. w. die Concerte von Hummel.

„Nach Verlauf von drei Jahren ging ich nach Weimar, um mich unter Hummel weiter auszubilden. Nur ein Jahr konnte ich da verweilen. Eine urplötzlich eintretende Lähmung der rechten Hand zertrümmerte alle meine künstlerischen Projecte und Luftschlösser. Die Lähmung nahm in kurzer Zeit so zu, dass ich kein Messer mehr anfassen und halten konnte, und ich war mit Einem Male von der Höhe eines guten Clavierspielers und Hoffnung erregenden Componisten zum unbrauchbarsten Menschen, zum wahren Nichts herabgesunken. Das Unglück nöthigte mich, zu meinen Eltern zurückzukehren. — Brauche ich Dir wohl eine Beschreibung von meinem Leben in jener Zeit zu geben? Zwei Jahre verlebte ich in dumpfer Verzweiflung. Endlich kam ich auf den Gedanken, eine grosse Oper zu componiren und damit den Eltern wie der Welt zu zeigen, dass ich etwas könne. Ich contrahirte mit dem Dichter Ludwig Storch, und nach einem halben Jahre hatte ich eine grosse, dreiactige Oper, „Die Geisterfürstin“, fertig. Ich brachte sie Hummel, meinem Lehrer; er sagte mir viel Schmeichelhaftes, aber zur Aufführung kam sie

nicht, trotzdem, dass man mich ein ganzes Jahr mit Versprechungen hingezogen.

„Endlich unwillig darüber, verlangte ich meine Oper zurück und ging nach Leipzig. Aber unbekannt mit der wirklichen wie mit der Theater-Welt, ein junger Mensch von 24 Jahren, kam ich nicht zum Ziele. Von da ging ich nach Berlin. Von meinem Leben in Berlin könnte ich ein dickes Buch schreiben. Nur so viel: Ich drang nicht durch, trotzdem dass Spontini und Elsner sehr gute Urtheile über meine Oper gefällt hatten. Elsner wollte bei mir sogar Generalbass-Unterricht nehmen. Aber Alles schlug fehl, und bald sah ich mich in der schrecklichsten Noth, durch abgefemtsten Betrug — —. Ich hatte nichts, ich konnte nicht aus Berlin heraus und konnte doch auch nicht bleiben, oder wusste mich nicht zu halten. So schleppte ich ziemlich ein Jahr lang mein Leben in Berlin hin. Nach Verlauf dieser Zeit, wo es etwas besser ging und durch Unterricht mein Leben zu fristen mir gelang, fing ich wieder an, zu studiren. Ich hörte Collegia, Geschichte, Philosophie u. s. w., fing an zu recensiren u. s. w. Das trieb ich so wohl ein und ein halbes Jahr.

„In dieser Zeit wurde meine jetzige Stelle vacant. Ich reis'te von Berlin nach Weimar zurück, meldete mich zu der Stelle, obgleich sie nur 180 Thlr. eintrug, und war so glücklich!! — sie zu bekommen, und so unglücklich, mir dadurch den Herrn Organisten R., der sich auch darum beworben hatte und sie schon in den Händen zu haben glaubte, zum ewigen Feinde zu machen.

„Seit zwölf Jahren bin ich nun hier, hier, wo ich täglich 5—6—7 Stunden an dem Seminar, Gymnasium und der Realschule geben muss, um nur meine Einnahme auf 310 Thlr. zu bringen. Zehn Jahre habe ich 180 Thlr. gehabt. Vor einem Jahre bat ich um Besoldungszulage; man gab mir eine Lumperei und den Professor-Titel!!!

„In dieser langen Zeit hab' ich nichts gehört, nichts gesehen. Was ich weiss, was ich kenne, das kenne ich nur aus Partituren, die ich mir erdarbt habe. Und doch habe ich daneben an hundert grössere und kleinere Werke geschrieben, zwei Oratorien, eine *Missa solennis*, zwei Sinfonien, Ouverturen, Claviersachen, Orgelsachen, unter diesen den *Gradus ad Parnassum*, die Kunst des Vorspiels, fünf Hefte Lieder u. s. w.“

II.

„Eisenach, 1. Februar 1855.

„Vor einiger Zeit hab' ich auch wieder Einiges für Clavier geschrieben, unter Anderem auch eine Sonate, aber kein Teufel will das Zeug haben. Freilich sind die Sachen nicht *à la Liszt* u. s. w. geschrieben. Kurz, ich muss annehmen, dass die Musik der Gegenwart auf einem Punkte

angelangt ist, der mir verschlossen ist, in Folge dessen ich schon zu den Künstlern des „überwundenen Standpunktes“ zu zählen bin. Nun, zum Verwundern wäre dieses nicht. Denn ich sehe und höre nichts von Musik, wenn man nicht einige schon vor zehn Jahren veraltete, in einem paar Bierkneipen von sieben Lehrjungen des hiesigen Stadt-musicus ausgeführte Walzer und Polka's noch Musik nennt. In der That, von etwas Anderem ist hier nicht die Rede. Eine musicalische Zeitung bekomme ich gar nicht mehr in die Hände. In ganz Eisenach ist keine zweite musicalische Seele, die sich sehnt, zu wissen, was Neues in der musicalischen Welt passirt, und ich allein — — ich hab' nicht so viel, um mir eine halten zu können. Denke Dir, lieber Freund, dass ich als gross-herzoglich Sachsen-Weimar-Eisenach'scher Professor der Musik am Seminar, gewesener Musik-Director, resp. Cantor an der Hauptkirche hier, noch nicht einmal volle 200 Thlr. Besoldung habe (und in der Stadt Eisenach, der zweiten Residenz, wo ich für ein erbärmliches Logis, das im Winter nur eine bewohnbare Stube hat, 80 Thlr. Miethe geben muss), so hast Du eigentlich *in nuce* mein Schicksal, meine Künstler-Leiden und Freuden. Denn nun weisst Du auch, dass ich mir das tägliche Brod erst durch Privatstunden, die früh 9 Uhr beginnen und Abends 7 Uhr (Tag für Tag) aufhören, verdienen muss. Zwar habe ich keine eigenen Kinder, aber Vater und Bruderskinder zu unterstützen und zu erhalten. So bin ich hier ein zweiter Sisyphus. Doch das Steinwälzen ist wahrhaftig eine Lumperei gegen die Qual, die ein Mensch auszustehen hat, der sich zur Kunst berufen fühlt und seine Kraft und Zeit damit vergeuden muss, das ABC dieser Kunst Jungen und Mädchen einzupauken. Während ich hier so verschmachte, erhält — — — — — 2000 Thlr. Besoldung und lebt — —. S'ist lustig! Ja, es wäre zum Todtlachen, wenn's nur nicht zum Verzweifeln wäre. Sieh, lieber Freund! unter solchen Verhältnissen geht zuletzt und besonders mit zunehmendem Alter Alles zu Grunde, mit der Zeit und Kraft auch die Fähigkeit, sich zusammenzuraffen, sich zu sammeln, seine noch übrige Kraft auf einen Punkt zu concentriren. Und ist erst dieses verloren, so ist Alles verloren. Der Rückgang wird zum reissenden Falle. Diesen Fall zu sehen, ihn aber doch nicht aufhalten zu können, ist ein Zustand, der nur dem zu vergleichen ist, wenn Jemand den Starrkrampf hat und sich mit vollem Bewusstsein begraben lassen muss. O, über unsere vielgepriesene, herrliche, christliche Zeit! Wo ist die Liebe? Wo wird das Streben nach Realisirung des Wahren, Guten und Schönen gefördert? — —

„Doch nur zu! Das Leben ist Todeskampf. Man muss sich doch so theuer verkaufen, wie möglich.“

Aus Holland.

Amsterdam. Am 30. December v. J. führte die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst Karl Reinthaler's Oratorium „Jephta und seine Tochter“ unter persönlicher Leitung des Componisten auf. [S. die Correspondenz aus Amsterdam in Nr. 4 dieses Jahrgangs.]

Der Raum gestattet uns nicht, über die Concerte in *Felix Meritis* ins Einzelne zu gehen. Wie gewöhnlich, so haben wir auch diesen Winter starken Besuch von fremden Künstlern, welche mit mehr oder weniger Glück auftreten. Im vierten Concerte hörten wir zwei schwedische Künstler, Herrn Capellmeister Addner, Clarinettist, und Fräul. Ida Löffgrèn, Sängerin. Beide leisteten nur wenig Bedeutendes. Dagegen lernten wir zwei achtenswerthe Talente kennen in dem belgischen Violin-Virtuosen Leenders und dem leipziger Clavierspieler Louis Brassin. Das Streben der Concert-Direction, alte und neue Orchesterwerke in steter Abwechslung hören zu lassen, verdient Anerkennung. Unter Anderem kam im zweiten Concerte die erste Sinfonie von Beethoven zur Aufführung, und das Publicum hatte seine Freude daran, diesen Erstling der neun symphonischen Kolosse wieder einmal zu hören. Im siebenten Concerte brachte Herr Capellmeister Aug. Pott aus Oldenburg eine Sinfonie und eine Overture, „Tania's Wahl“, zu Gehör. Beide Compositionen wurden mit reichem Beifalle belohnt.

Haag. Im zweiten Diligentia-Concerte hörten wir Ferd. Hiller's Overture zu „Ein Traum in der Christnacht“. Eine Abweichung von der gewöhnlichen Overturen-Form ist hier deutlich zu erkennen. Wir würden das Musikstück eher eine dramatische Scene nennen, die mit hellen Farben und scharf gezeichneten Zügen dargestellt ist. Die Wirkung war vortrefflich und die Aufnahme von Seiten des Publicums äusserst günstig.

Im vierten Concerte gab Fräul. Devençay aus Paris zwei Solo-Vorträge auf dem *Orgue Alexandre* zum Besten und fiel durch, indem nicht allein die vorgetragenen Stücke an und für sich höchst unbedeutend waren, sondern auch dieses Instrument im Concertsaale nicht passend ist.

Die zweite Quartett-Unterhaltung brachte zu Gehör: Quartett von Schubert, Op. 25, ein Quartett von Beethoven [welches?] und das Trio Op. 70 [welches?] von demselben.

Am 6. Januar gab das Orchester-Pensionsfonds-Institut „Die Zukunft“ sein fünftes Concert. Das Vorbild der amsterdam'schen Gesellschaft „Cäcilia“ hatte vor zwei Jahren ein ähnliches Institut hier ins Leben gerufen. Das hiesige Orchester gibt ebenfalls jede Saison nur zwei derartige Concerte, jedoch bestehen hier die Programme nicht aus Ensemble-Werken allein, sondern man hört auch Solo-

Vorträge. Diesmal führte das Orchester unter Leitung des Herrn J. H. Lübeck die fünfte Sinfonie von Gade und die Schubert'sche Sinfonie auf, und in höchst vollendeter Weise, wie es sich nach einer tüchtigen Vorbereitung durch mehrere Proben nicht anders erwarten liess. Unsere gefeierte Künstlerin Frau Offermans van Hove sang eine Arie aus Mozart's *Davidde Penitente*. Herr Caubet, Premier-Tenor unserer Hofbühne, liess uns sein wahrhaft seltenes Organ und Talent in einer Arie aus „Joseph“ von Méhul von Neuem bewundern. Die Instrumental-Solo-Partien waren in den Händen der Herren Henri Wieniawski (Violine) und C. van der Does (Piano). Wieniawski wurde bei seinem Erscheinen auf dem Orchester mit einem Tusch der Blech-Instrumente empfangen. Herr van der Does erfreute uns durch den vortrefflichen Vortrag einer Beethoven'schen Sonate.

Obgleich die so genannten Wunderkinder nach und nach zu den seltenen Erscheinungen zu gehören anfangen, so kommen doch noch dann und wann Talente vor, welche sich schon in zarter Jugend mehr als gewöhnlich entwickeln. Hiervon lieferten die Kinder des Clavierlehrers Hekking neulich einen Beweis. Drei Töchter traten in einer Soiree als Pianistinnen und ein Sohn als Violinist auf. Die älteste Tochter, Fräul. Anna Hekking, bewies sich als eine tüchtig geschulte und mit Talent begabte Pianistin; der zwölfjährige Gerard spielte die Violine mit einer für sein Alter ganz ungewöhnlichen Kraft, so dass er seine Partie neben der Begleitung des stark besetzten Orchesters vollkommen geltend machte.

Rotterdam, 7. Januar. Drittes Concert der *Eruditio Musica*. Sinfonie Nr. 2, *F-dur* (Manuscript, zum ersten Male), von W. F. Thooft; Ouverturen zu Leonore, Nr. 3, von Beethoven und zur Zauberflöte von Mozart. Gesang: Frau Bochholz-Falconi; Violine: Herr Wieniawski.

Herr Thooft trat diesen Abend zum dritten Male innerhalb zweier Jahre als Componist auf. Schon mit seinen früheren Werken, einer Ouverture zur Jungfrau von Orleans und einer ersten Sinfonie, hatte derselbe sich die Gunst unseres Publicums erworben, und freut es uns, sagen zu können, dass unsere hochgespannte Erwartung auch dieses Mal nicht getäuscht wurde. Dieselben Vorzüge, welche seine erste Sinfonie zieren, fanden wir in diesem Werke in erhöhtem Maasse wieder: originelle und gut durchgeführte Motive, leichtfliessenden Stil und schöne, meistens zweckmässige Instrumentation. Nach einmaligem Hören können wir noch kein abschliessendes Urtheil fällen. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war im Allgemeinen befriedigend; nur waren im Finale vornehmlich die Blas-Instrumente einige Male sehr unsicher. Der Componist wurde am Schlusse der Sinfonie mit enthusiastischem Ap-

plaus hervorgerufen; namentlich erfreute sich sein Werk auch der lebhaften Anerkennung der hiesigen Künstler, wie des Herrn Verhülst und Anderer. Die Ausführung der beiden Ouverturen war recht tüchtig.

In Zeiten, wo so grosser Mangel an guten Gesangskünstlern gefühlt wird, wie gegenwärtig, ist eine Sängerin wie Frau Bochholz-Falconi eine doppelt willkommene Erscheinung, zumal dieselbe noch Vertreterin der alten italienischen Schule ist. Frau Bochholz-Falconi sang diesmal eine Arie aus Titus und eine aus Ernani. Herrn Henri Wieniawski einen der grossartigsten Violinspieler der Gegenwart zu nennen, wird wohl nicht als Uebertreibung gerügt werden. Wir haben wenig Violin-Virtuososen gehört, welche einen solchen kräftigen und in Gesangstellen herzergreifenden Ton besitzen. Technik und Vortrag lassen nichts zu wünschen übrig. Herr Wieniawski spielte ein Allegro aus dem *Concert militaire* von Lipinsky und eine von ihm selbst componirte Polonaise.

Viertes Concert der *Eruditio Musica*. 21. Januar. Sinfonie Nr. 5 mit obligatem Pianoforte von Niels W. Gade, Ouverturen von Al. Schmitt und Bennett. Gesang: Fräul. Claire Dobré; Pianoforte: Herr Bremer; Violoncell: Herr Grützmacher.

Die Gade'sche Sinfonie wurde hier zum ersten Male gehört und vom Publicum günstig aufgenommen. Mit der Anwendung des obligaten Pianoforte können wir uns aber nicht vereinigen; auf diese Weise wird die Kraft der Orchester-Masse eher dadurch verringert, als verstärkt. Dagegen würde das Pianoforte, ganz als Orchester-Instrument angewandt, wie Hector Berlioz solches schon in seiner Instrumentationslehre angedeutet hat, vielleicht eine gute Wirkung machen können. Es versteht sich, dass alsdann eine Mehrzahl von Clavieren, nach dem Raume des Saales und der Stärke des Orchesters berechnet, angewandt werden müsste. [?]

Die Aufführung der Ouverture von Aloys Schmitt können wir nur als einen Missgriff von Seiten der Direction bezeichnen; dagegen war uns die Bennett'sche Ouverture „Die Waldnymphe“ recht willkommen.

Fräul. Claire Dobré aus Paris sang eine Arie aus Ferdinand Cortez von Spontini und die bekannte Romanze „*Sombres forêts*“ aus Rossini's Tell. Ihre Stimme empfiehlt sich durch angenehmen und weichen Klang, ihr Vortrag ist sehr gut, nur liess das Portamento Manches zu wünschen übrig.

Unser Pianist Johann Bremer spielte die Clavier-Partie in der Sinfonie und ferner ein Andante und Finale aus einem Concerte von Henselt mit Virtuosität und gutem Vortrag.

Herr Grützmacher aus Leipzig äerntete grossen Beifall durch sein sowohl edles als recht tüchtiges Violoncellspiel. Er trug ein Concert und eine Phantasie eigener Composition vor.

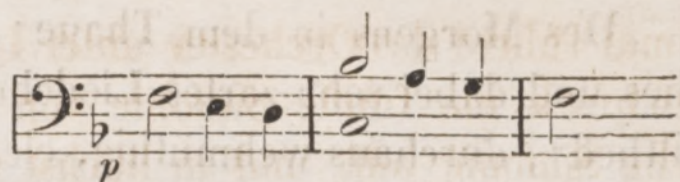
Beurtheilungen.

F ü r G e s a n g.

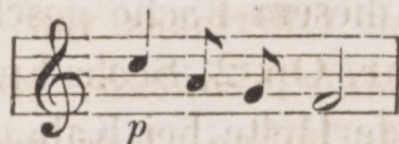
Karl G. P. Grädener, Zwiegesang der Elfen von Rob. Reinick. Ein Nachtstück für sechsstimmigen Chor, Solostimmen und kleines Orchester. Op. 36. Clavier-Auszug vom Componisten. Preis 1 $\frac{1}{3}$ Thlr. Hamburg, bei F. Schubert. (Solo- und Chorstimmen 1 Thlr. Orchester-Partitur ist in Abschrift zu haben.)

Das allerliebste Gedicht von Reinick: „Hört ihr das Flüstern?“ begegnet uns hier in einer musicalischen Verdüftung, möchten wir sagen, welche sowohl in Bezug auf Form und Auffassung, als auf melodische und harmonische Gestaltung sehr einnimmt und sich überall Freunde und besonders auch Freundinnen gewinnen wird. Diese Composition ist ein reizendes und anmuthiges Nacht- und Mondlichtstück, das sich keck an seine Vorbilder reihen kann; C. M. von Weber's und Mendelssohn's Elfen im Oberon und im Sommernachtstraum werden in den jüngeren Brüdern und Schwestern die Familien-Aehnlichkeit gern sehen, aber sich dabei um so mehr gewisser eigenthümlicher Züge in den Physiognomien erfreuen, und besonders auch an den neuen, auf kunstreiche und doch natürlich fliessende Weise verschlungenen Chorreigen Wohlgefallen finden.

Ein lebhafter $\frac{6}{8}$ -Tact in *D-moll* beginnt: die sechs Stimmen sind zwei Soprane und ein Alt, zwei Tenöre und ein Bass. Es hüpfet Alles leicht und leise in Achteln herbei, um zu „lauschen, ob es die Rosen sind“, oder „des Windes Hauch“, oder, wie eine Solostimme fragt: „Sind es die Vögelein im Strauch?“ — bis eine andere Alle zur Laube lockt: „Störet sie nicht!“ — Nun tritt mit den Worten: „Heimliche Liebe will nicht verrathen sein“ u. s. w., ein erst dreistimmiger, nach und nach sechsstimmiger Sologesang, *F-dur*, $\frac{4}{4}$, in langsamerem Tempo ein, dessen liebevolle Melodie von einzelnen unisonen Chorstellen: „Störet sie nicht!“ nicht so sehr unterbrochen als gehoben wird. Bei der Wiederholung nimmt der Chor die Haupt-Melodie auf, und eine Sopran-Solostimme schwebt darüber, nicht aber etwa in französisch coquetter Coloratur, sondern in sanften melodischen Triolen, wie eine Spohr'sche Solo-Violine. Am Schlusse dieses sehr hübschen Satzes sind dem Componisten unbewusst zwei ganz kleine Reminiscenzen in die Feder gekommen, eine aus Fidelio (Finale des I. Actes, Nachspiel):



hier in *F-*, dort in *B-dur* — und gleich hinterher aus der Hebriden-Ouverture:



wo nur noch das *c* nach dem *f* fehlt, um das Motiv zu vervollständigen. Uebrigens machen sich diese fünf Tacte recht hübsch an dieser Stelle. Nach dem Schlusse, den sie einleiten, tritt auf die Worte: „Gute Nacht! Fort mit des Mondes Strahl! Schweig', liebe Nachtigall!“ ein Chorsatz in *D-moll*, der Haupt-Tonart des Ganzen, in schnellerem $\frac{4}{4}$ -Tact, doch „nicht zu rasch“ ein, der acht Seiten des Clavier-Auszugs füllt und einen sehr artigen und durchweg polyphon gearbeiteten sechsstimmigen Gesang bildet — in der That bei diesem Texte, dieser Situation und dem ganz und gar romantischen Charakter der Musik des ganzen Stückes ein neuer und überraschend gelungen durchgeführter Gedanke! Am Ende kehren in Form einer Instrumental-Coda die Motive der Einleitung (so dass hier zwölf Achtel statt sechs in den Tact kommen) zurück, in welche einzelne Chorstimmen ihr „Gute Nacht“ leise verschwindend hineinrufen.

Wir empfehlen diesen Elfengesang allen kleinen und grossen Gesang-Vereinen angelegentlich; auch bloss mit gut gespielter Clavier-Begleitung wird er gute Wirkung machen und mit grossem Vergnügen gesungen werden. Die Ausführung ist nicht schwierig, sie erfordert nur strengen Tact und zarten Vortrag. Der Titel „Zwiegesang“, den das Gedicht hat, könnte ein Missverständniss veranlassen; wir haben dabei, dass der Componist einen Chor- und Sechsgesang daraus gemacht hat, nur gewonnen.

L. B.

Joh. Heuchemer, Op. 4, Vier Lieder, bei Rieter-Biedermann in Winterthur.

Dieses Liederheft verdient allen Freunden schönen, innigen Gesanges aufs wärmste empfohlen zu werden. Die Melodien zeichnen sich durch Fluss und dennoch inniges Anschmiegen an die Textworte aus, die Begleitung ist fein und in dem letzten der Lieder höchst originel, ohne jedoch im Geringsten den Gesang zu überwuchern.

Das erste Lied ist freundlich, erhebt sich aber nicht zu der Bedeutung der folgenden; auch ist der Periodenbau desselben etwas verwickelt und vielleicht unklar. Das folgende Lied „*Passiflora*“ ist sehr schön, tief empfunden; der Componist hat ein gefährliches Mittel, die Vermischung zweier Tactarten ($\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$), welche so leicht zur Zerrissenheit der Melodie führt, mit dem grössten Glück be-

nutzt. Nr. 3, „Des Morgens in dem Thau“, ist ein gesundes, frisches und dabei sehr zartes Liedchen, während Nr. 4, „Schilflied“, durchaus wehmüthig, elegisch klingt; diese letzte Composition, ja, die drei letzten Lieder des Heftes gehören sicherlich zum Besten, was seit Schubert und Mendelssohn in diesem Fache geschrieben wurde.

Franz Wüllner, Op. 2, Sechs Lieder. Op. 4, Sechs Lieder. Beide Hefte bei Kahnt in Leipzig.

Auch diese Lieder sind eine sehr dankenswerthe Bereicherung des deutschen Liederschatzes. Op. 2, „Meine Lieb' ist ein Segelschiff“, ist frisch und kräftig, „Lieb' um Liebe“ und (Op. 4) „Neues Leben“ sind schwungvoll und fließend, „Trost im Scheiden“ dagegen ist bescheiden, einfach und ansprechend. Gegen Nr. 6 in Op. 2, „Ich hab' dich geliebt“, ist einzuwenden, dass der Componist darin viel Chromatik und gezwungene Modulationen gebraucht hat. Die Clavier-Begleitung, obwohl hier und da zu schwierig (besonders in Nr. 6 von Op. 4), ist immer hübsch ausgearbeitet. Wir hätten dieselbe an manchen Stellen einfacher gewünscht, doch wird sie unter geübten Fingern voll und reich klingen, was die Lieder, wenn sie z. B. im Concerte vorgetragen werden, wozu sich mehrere derselben sehr gut eignen, nur um so effectvoller machen wird.

N.....

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Bonn. Im vierten Abonnements-Concerte am 30. v. Mts. kamen zur Aufführung: Sinfonie Nr. 4 in *D-moll* von Rob. Schumann; Lorelei, Gedicht von W. Müller, für Solostimmen, Chor und Orchester componirt von F. Hiller; Violin-Concert Nr. 5 von Molique, erster Satz; Cavatine von C. M. von Weber für Sopran; Andante von Ernst und *Ronde des Lutins* von Bazzini für die Violine; Overture „Die Hebriden“ von Mendelssohn.

Es war etwas viel moderne Romantik auf einmal in dem Programm; die Orchestersachen wurden im Verhältniss der Kräfte zu den Schwierigkeiten einer feinen Ausführung befriedigend gespielt. Am meisten sprachen Hiller's Lorelei in Composition und Ausführung und die Violin-Vorträge das Publicum an. Fräulein Cath. Deutz sang die Lorelei mit leidenschaftlichem Feuer und wurde mehrere Male durch den lebhaftesten Beifall unterbrochen; auch Herr Peretti trug die Tenor-Partie des Fischerknaben ganz hübsch vor. Der Chor war präcis und besonders in den Frauenstimmen recht frisch und klangvoll. Herr Concertmeister J. Grunwald aus Köln erregte durch sein vortreffliches Violinspiel einen Enthusiasmus, wie er bei dem bonner Publicum selten vorkommt. Wenn der edle Vortrag des Concertsatzes von Molique seine gediegene Schule des deutschen Spiels bekundete, so riss die meisterhafte Ausführung der Bazzini'schen Hexereien die Menge zu stürmischem Applaus und *Dacapo-Ruf* hin, welchem der Künstler denn auch am Ende folgen musste.

In Hannover wirkten Sonnabend den 6. Februar im Abonnements-Concerte folgende Künstler mit: Alexander Dreyschock, Frau Nottes und die junge Violinistin Fräul. von Wendheim. Letztere ist schon jetzt eine sehr bedeutende Künstlerin. Sonnabend

den 15. d. Mts. wird A. Dreyschock im Concertsaale des Hoftheaters ein Concert geben.

Mad. Adelaide Ristori ist den Wünschen nachgekommen und am 10. d. Mts. im Hoftheater zum zweiten Male aufgetreten, und zwar diesmal als Medea.

Zur Mitwirkung im achten Privat-Concerte zu Bremen (9. Februar) waren Hr. Hof-Capellmeister Alexander Dreyschock und Fräul. Auguste Gebler geladen. Das Orchester führte die Overturen zu „König Stephan“ von Beethoven („König Stephan, Ungarns erster Wohlthäter“, ist ein Festspiel, welches Beethoven zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth im Jahre 1812 componirte) und zu Wilhelm Tell von Rossini, so wie die Sinfonie Nr. 1 *C-moll* von Niels W. Gade aus. Dreyschock ärtete durch den Vortrag des Concertes in *Es-dur* von Beethoven und seines *Marche triomphale* selbstredend neue Lorbern. Fräul. Gebler sang eine Arie aus der Schöpfung („Auf starkem Fittich“) und eine aus Torquato Tasso von Donizetti, und empfing grosse Beifallssalven.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

aus dem

Verlage von FRITZ SCHUBERTH in Hamburg.

- Babnigg (Mampé), Emma. Drei Lieder für Mezzo-Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 6. 15 Sgr.*
Biehl, Alb., Drei Clavierstücke. Op. 10. Heft I. Widmung. Am Kamin. 10 Sgr. Heft II. Mondnacht. 10 Sgr.
Cobelli, B., Trio de Salon (B-dur) pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 25. 1 Thlr. 10 Sgr.
Goldner, W., Drei Charakterstücke (Ungarisch, Sehnsucht, Grille) für das Piano. 15 Sgr.
 — — *Drei Gesänge für Bass oder Bariton mit Pianoforte. Op. 2. 12¹/₂ Sgr.*
Graedener, C. H. P., Zwiesgesang der Elfen. Ein Nachtstück für sechsstimmigen Chor und Soli. Op. 36. Clavier-Auszug 1 Thlr. 10 Sgr. Solo und Chorstimmen 1 Thlr.
Jäschke, Herm., Herbstblätter. Vier Lieder ohne Worte f. Pianoforte. Heft I. II. à 12¹/₂ Sgr. 25 Sgr.
Koehler, L., Les Papillons. Valse pour Piano. Op. 51. 15 Sgr.
Krug, D., Waldvöglein. Valse romantique pour Piano. Op. 98. 20 Sgr.
Osten, Fr. v., Die ersten Seufzer einer Jungfrau. Valse-Réverie pour Piano. Op. 9. 6 Sgr.
 — — *Uriella. Potpourri-Fantaisie aus dem gleichnamigen Ballet f. Pianoforte. Op. 10. 1 Thlr.*
Schön, Ant. Matth., Fleur d'hiver. Valse élégante p. Piano. 12¹/₂ Sgr.

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.