

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 38.

KÖLN, 17. September 1859.

VII. Jahrgang.

**Inhalt.** Berliner Briefe (Königliche Oper — Aufführungen der Akademie, der Vereine von Stern, von Vierling [Bach-Verein] — Ueber J. S. Bach's Johannis-Passion — Händel's Susanna). Von G. E. — Das Musikfest in Bradford am 22.—26. August. Von C. A. — Für Kammermusik: *Grand Duo pour Piano et Violon* von H. Marschner, Op. 174 — Tages- und Unterhaltungsblatt (Bonn — Hannover — Karlsruhe — Wien — Paris — Petersburg — Rio Janeiro).

## Berliner Briefe.

[Königliche Oper: Verdi's Ernani; Die Braut des Flussgottes, komische Oper von Conradi — Gäste: Ander, Steger, Grimlinger — Neu: Woworsky, Tenor — Belz, Bariton — Fräul. Pollack, Düringer, de Ahna; — Frau Wagner. — Aufführungen der Akademie, der Vereine von Stern, von Vierling (Bach-Verein). — Ueber J. S. Bach's Johannes-Passion. — Händel's Susanna.]

Den 7. September 1859.

Am Schlusse der vergangenen Saison führte uns die königliche Oper noch zwei Novitäten vor: den Ernani von Verdi und Die Braut des Flussgottes, komische Oper von Conradi. Der Ernani ist zwar weder für die Welt noch für Berlin eine Novität, denn auf der Königsstadt war er vor vielen Jahren von den Italiänern bereits gegeben worden; an der Hofbühne war er indess nicht erschienen, wie denn überhaupt der alle Bühnen Europa's beherrschende Koryphäe der heutigen italiänischen Oper bei uns nur durch den Trovatore vertreten ist. Man hätte auch mit dem Ernani den etwas verspäteten Versuch kaum gemacht, wenn nicht der Mangel an interessanten Neuigkeiten zu den zweifeltesten Gedanken geführt und das damit verbundene Gastspiel Ander's den erforderlichen Muth gegeben hätte. Doch war das Fiasco der Oper ein ganz entschiedenes; bei der zweiten Vorstellung war es bereits ganz leer; das berliner Publicum, das nicht einmal die italiänischen Süsigkeiten recht behaglich findet, verträgt die trockene Schreierei Verdi's noch weniger. Und doch herrscht in dem Ernani, wie es mir scheint, noch ein reinerer Stil, als in dem halb französischen Trovatore; doch ist wenigstens in einzelnen Nummern, z. B. in der bekannten Sopran-Arie, eine gewisse südliche Grazie. Aber es war ein Anachronismus, jetzt noch eine der älteren Opern Verdi's uns vorzuführen.

Die Braut des Flussgottes von Conradi war ebenfalls keine sehr glückliche Bereicherung des Repertoires. Der Text ist nach einem französischen Lustspiel-Stoff gearbeitet, den wir kurzweg als eine Variation der

weissen Dame bezeichnen können. Statt der weissen Dame haben wir einen Flussgott, der aber freilich nur den jungen Bräuten zu erscheinen pflegt und dadurch seine spiritualistische Natur etwas verdächtig macht; statt des räuberischen Gaveston, der die Erben des Hauses Avenel um Hab und Gut bringen will, einen polnischen Bezirksrichter, eine Mischung von Gaveston und Bartolo — obschon ohne die komischen Eigenschaften des Letzteren —, indem er nicht bloss nach Hab und Gut, sondern auch nach der schönen Erbin lüstern ist; statt des englischen Lieutenants George Brown einen österreichischen Lieutenant, der ebenfalls, wie jener, der Retter in der Noth ist. Trotz dieser Anklänge würden wir die Idee des Stückes nicht verwerfen; die Idee ist, wenn man die bescheidenen Ansprüche eines Operettenstoffes macht, ganz artig. Wir rechnen es einem neueren Lustspiel-Stoff schon immer hoch an, wenn er nicht in jenen Schmutz der Frivolität hinabsinkt, der heute von Frankreich aus die Bühnen zu überfluten droht; wenn nur im Uebrigen die Erfindung natürlich ist und einiges Eigenthümliche hat, wenn sie ferner Gelegenheit zu komischen Situationen und Verwicklungen gibt, so ist das in einer Zeit geringer Productivität schon immer etwas. Leider verräth aber die speciellere dramatische Ausführung wenig Geschick. Die Charaktere entbehren aller Komik, und die Situationen fangen erst im zweiten Acte an, einiger Maassen interessant zu werden; aber auch hier wird die Idee des Stoffes nicht so glücklich benutzt, als es möglich gewesen wäre. Der Componist hatte in so fern keine ganz leichte Aufgabe. Der Dichter wird von der Idee seiner Dichtung getragen, der Musiker aber von den einzelnen Szenen, in welche der Stoff nun einmal verarbeitet und aus einander gelegt ist; und von dieser Seite aus betrachtet, hatte die Braut des Flussgottes wenig Anregendes für den Componisten und gab ihm kaum Gelegenheit, Originalität und namentlich Humor zu entwickeln. Die einzige wirklich komische Scene am Schlusse des zweiten

Actes, wo der Bezirksrichter als Flussgott erscheint und sich abmüht, seine Rolle mit aller ihm möglichen Gravität durchzuführen, bewies uns, dass Herr Conradi nicht ohne Talent für das Komische in der Musik ist. Die Art der Textbehandlung sowohl als der Instrumentation, die theils durch gut gewählte Klangfarben, theils durch artige Nebenmotive den Vortrag der Worte unterstützt, war hier ganz angemessen, und es ist wohl möglich, obschon freilich nicht gewiss, dass ein echter komischer Operntext mit komischen Figuren im Sinne der älteren italiänischen und deutschen Oper das Talent des Herrn Conradi erst zur Entfaltung bringen würde. So steht aber diese Eine Scene ziemlich vereinzelt unter einer Reihe von Arien und Ensemble's, die recht fliessend im Stil der neueren französischen Oper geschrieben sind, aber zu sehr die fertige Schablone verrathen, zu wenig Eigenthümlichkeit der Erfindung und selbst charakterischen Ausdruck haben, um zu fesseln. Und ob überhaupt diese Compositions-Richtung, die möglichst wenig auf Bestimmtheit des Ausdrucks geht, sondern Alles in einen gleichförmigen, glatten und angenehm in die Ohren fallenden Conversations-Ton umzugestalten sucht, noch Aussicht auf Erfolg hat, namentlich in Deutschland und unter den Händen deutscher Componisten, die trotz alles Bemühens doch nur selten die Grazie und Leichtigkeit der Franzosen erreichen? Sehen wir nicht, dass in Paris selbst die Componisten der *Bouffes Parisiens* den entgegengesetzten Weg einzuschlagen beginnen und dadurch Erfolg haben? Jene unaufhörlichen Tanz-Rhythmen, in denen Alles abgehandelt wurde, Freude und Schmerz, Liebe und Hass, haben ihre Wirkung verloren, die Ohren sind abgestumpft dagegen. Und es bleibt nur übrig, der komischen Oper wieder die Richtung auf das Charakteristische zu geben, die sich, wie viele Beispiele älterer Zeit beweisen, sehr wohl mit der leichten, scherzhaften Haltung, die freilich auch nicht aufgegeben werden darf, vereinigen lässt.

An Gastspielen war der vergangene Sommer reich. Ander, unter den heutigen deutschen Tenoren vielleicht der am meisten gefeierte, gefiel, ohne indess Enthusiasmus zu erregen. Seine Stimme ist noch immer kräftig, und die Höhe spricht leicht an; aber eigentlichen Wohlklang entwickelt sie weder an lyrischen noch an heroischen Stellen, eher noch an letzteren, wie denn z. B. seine Darstellung des Masaniello in dem Duett des Pietro das Wirkungsvollste war, was wir von ihm hörten. Das ursprünglich lyrische Organ scheint durch vielen Kraftaufwand und durch die moderne declamatorische Richtung etwas verdorben; auch ist die in einigen Lagen der Stimme allzu gedämpfte Tonbildung von störender Wirkung. In der Auffassung zeigt sich Ander nicht als ein besonders geist- oder

gefühlvoller, aber als ein verständiger Sänger, der sowohl Geschmacklosigkeiten als Nüchternheit zu vermeiden weiss; und diese Eigenschaft dürfte den Ruf, dessen er sich erfreut, wohl am meisten begründen. Nach Ander kam Steger. Ein Glück für ihn, dass er in einer Zeit gastirte, in der die wenigen Besucher des Opernhauses überwiegend Fremde sind; sonst wäre das Fiasco, das er hier machte, noch glänzender gewesen. Zwar wird Niemand läugnen, dass seine Keble und Lunge die furchtbarsten Anstrengungen vertragen, damit allein kann man indess das berliner Publicum nicht gewinnen. Die Sucht, zu tremuliren (die durch langen Missbrauch des Organs mit der Zeit allerdings eine unheilbare Krankheit geworden sein mag), überschreitet bei diesem Sänger alles Maass; jeder einzelne Ton ist ein Krampf, eine Verzerrung. Namentlich war der Edgardo eine Leistung, die alles übersteigt, was ich jemals von Uebertreibungen des dramatischen Vortrags kennen gelernt habe. Höchst carikirt ist auch die Gesangs-Manier und das Spiel des Herrn Grimminger aus Hannover; das Falset ist durch übermässiges Hinaustreiben der Bruststimme schon fast verschwunden, die Intonation ist (was übrigens bei Steger im Ganzen nicht der Fall) wankend, doch hat der Ton selbst mehr Halt und noch einige Spur von Wohlklang; auch verräth Alles, dass Herr Grimminger ein denkender Sänger und Schauspieler ist, der nur leider zu viel berechnet und zu wenig fühlt, und darum nicht zu einer harmonischen Kunstleistung gelangen kann. Die ihm günstigste Rolle war, wie fast allen Sängern dieser Richtung, der Eleazar in der Jüdin.

Viele Hoffnungen setzen wir dafür auf einen jungen, noch ganz unbekanntem Tenor, Herrn Woworsky, den Herr v. Hülsen durch ein glückliches Ungefähr für unsere Bühne gewonnen hat und bei dem Chor-Director Elsler, einem als praktisch und geschickt geltenden Gesanglehrer, weiter ausbilden lässt. Das Material des jungen Mannes ist von vorzüglicher Schönheit, weich und sympathisch und doch auch von hellem, glänzendem Klang, die Tonbildung natürlich, mitunter fast zu offen, die Intonation meistens gut, die Aussprache musterhaft deutlich. Dieser Vorzug birgt aber einen Mangel in sich. Man soll nicht der Deutlichkeit wegen die Gleichmässigkeit des Klanges aufgeben oder die melodische Phrase zerstückeln; und das ist bei Herrn Woworsky noch der Fall. Darum macht sein Gesangs-Vortrag, obschon es ihm an Geist und Leben keineswegs zu fehlen scheint, noch häufig den Eindruck des Steifen, Eckigen, Unfreien; der Geist der Melodie singt noch nicht aus ihm heraus. Für den Anfang können wir indess zufrieden sein, und wollen hoffen, dass Herr Woworsky ein zweiter Bader werden möge, mit dessen Stimme die seinige Aehnlichkeit haben soll. — Ein neu engagirter

Bariton, Herr Belz, früher in Rostock, hat ebenfalls herrliche Mittel, die aber noch sehr der feineren Cultur bedürfen. — Von der königsberger Oper ist Fräul. Pollack zu der königlichen Bühne übergegangen, eine nicht ungewandte Sängerin, doch ohne die Fähigkeiten, um einen ersten Platz bei uns einzunehmen. — Fräul. Düringer, eine Tochter unseres Schauspielhaus-Regisseurs, trat als Gast auf und fand durch ihre geschmackvolle, eine gewisse innere Bildung verrathende Auffassungsweise Beifall; doch fehlen ihr für den grossen Raum unseres Opernhauses die physischen Mittel. — Eine sehr talentbegabte Sängerin haben wir in Fräul. de Ahna, einer Schülerin des Herrn Mantius, kennen gelernt; wenn es ihr gelingt, einen noch freieren Ton und eine grössere Wärme des Vortrags sich anzueignen, so kann sie mit ihrer klangvollen, fast bis an die Grenzen des Mezzo-Soprans reichenden Altstimme einen hervorragenden Rang in der deutschen Bühnenwelt einnehmen. — Frau Wagner hat nach ihrer Verheirathung ebenfalls wieder die Bühne betreten. Dass sie mit der grössten Wärme von dem Publicum begrüsst wurde, versteht sich von selbst. Ihre Stimme erschien neu gekräftigt, und bei ihrem herrlichen Darstellungs-Talent können wir den Entschluss, der Bühne treu zu bleiben, nur als einen glücklichen betrachten.

Am Ende der Saison traten auch die hiesigen Gesang-Vereine fast sämmtlich mit der Aufführung grösserer Werke hervor. Die Sing-Akademie mit der Matthäus-Passion und den Jahreszeiten, letztere — trotz der Ungunst, mit der die moderne Schule den patriarchalischen Haydn betrachtet — unter solchem Zudrang des Publicums, dass noch eine zweite Aufführung Statt fand. Der Stern'sche Gesang-Verein hatte auch in diesem Jahre sich vor dem Studium der Beethoven'schen Messe nicht gescheut und löste die Riesen-Aufgabe noch um Vieles trefflicher, als in früheren Jahren. Der unter der Leitung des Musik-Directors Vierling stehende Bach-Verein endlich brachte die Johannes-Passion zur Aufführung. Da dieses Werk weniger bekannt ist, als die Matthäus-Passion, so fehlte auch hier die Theilnahme des Publicums nicht. Das allgemeine Urtheil stellt die Matthäus-Passion höher — ob ganz mit Recht, möchte ich bezweifeln. Im Ganzen sehen sich beide Werke so ähnlich, dass schon ein schärferer Blick dazu gehört, um die vorhandenen Unterschiede aufzufinden. Zunächst scheint es, als ob das lyrische Element in der Matthäus-Passion bedeutsamer hervorträte. In der Johannes-Passion ist dasselbe durch den Anfangs- und Schluss-Chor, durch eine Bass-Arie mit begleitendem Choral, durch eine ziemlich grosse Anzahl von Chorälen und durch eine Reihe von Arien vertreten. In der Matthäus-Passion ist die Zahl der Choräle etwas kleiner, die der Arien grösser,

eben so die der grossen lyrischen Chöre, wir finden deren vier. Da aber der eine derselben: „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross!“ ursprünglich der Johannes-Passion angehörte und erst später von Bach in die Matthäus-Passion aufgenommen wurde, so geht uns unsere Unterscheidung wieder verloren. Ein hervortretender Unterschied ist der, dass eine grosse Reihe von Chören in der Matthäus-Passion achtstimmig ist, während sich in der Johannes-Passion nur vierstimmige finden. Trotzdem, dass dadurch die Polyphonie in der Matthäus-Passion noch kunstvoller und verwickelter wird, kann man kaum sagen, dass die Chöre der Johannes-Passion klarer und fasslicher klingen; vielmehr erscheint die melodische Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen und die Energie des Ausdrucks hier auf einer Höhe der Ausbildung, dass die vierstimmigen Chöre der Johannes-Passion dem Geiste des Hörers eben so schwierige Aufgaben stellen, als die achtstimmigen der Matthäus-Passion. Und dies führt uns auf den wesentlichsten Unterschied. In jenem Werke zeigt sich eine noch grössere Frische und unmittelbare Wahrheit des Ausdrucks, die sich vor keiner sinnlichen Härte scheut, während in diesem eine gesammeltere Ruhe und, wenn man will, Reife des Geistes eingetreten scheint. Doch, müssen wir hinzufügen, es ist nur ein geringer Unterschied des Grades. Wenn wir z. B. die Partie des Evangelisten in beiden Werken näher betrachten, so findet sich im Evangelisten Matthäus kein Zug von einer gleichen Realität des Ausdrucks, wie im Johannes bei der Geisselung Christi und den bitteren Thränen Petri; aber an ähnlichen Malereien, nur weniger auffällig, fehlt es auch im Matthäus nicht. Die Partie des Christus erscheint in der Matthäus-Passion dadurch gehoben, dass sie mit Orchester begleitet ist; auch im Melodischen enthält sie bedeutendere Züge. Die dramatischen Chöre sind dafür in der Johannes-Passion fast noch frischer und gewaltiger. Wie sehr es Bach um die Wahrheit des Ausdrucks zu thun ist, das kann man bemerken, wenn man z. B. darauf achtet, wie am Schlusse des „Kreuzige“ gegen das *d* der Bässe die Tenore ein scharf einschneidendes, alle Martern der Kreuzigung ahnen lassendes *cis* setzen; und doch ist er gerade da, wo er der Naturwahrheit des Ausdrucks am meisten hingegeben scheint, von naturalistischer Formlosigkeit am weitesten entfernt; das „Kreuzige“ ist in einer der strengsten Kunstformen geschrieben. Den Chorälen der Johannes-Passion würden wir vor denen der Matthäus-Passion unzweifelhaft den Vorrang geben. Sie sind im höchsten Sinne mild und versöhnend, enthalten aber dabei in der Stimmenführung eine solche Reihe der feinsten, ausdrucksvollsten Züge, wie wir sie sonst kaum bei Bach gefunden haben, namentlich die beiden Choräle: „O grosse Lieb!“ und: „Ach Herr, lass Dein lieb Enge-

lein“. Der Anfangs- und der Schluss-Chor der Johannis-Passion, die, gleich den entsprechenden der Matthäus-Passion, für sich allein gothischen Domen verglichen werden können, sind von überwältigender Macht und Fülle, so dass sie, namentlich der erste, in dem ein Meer von Tönen in unaufhörlichen Fluten daherbraus't und dennoch die festen Säulen des Grundbaues nicht zu erweichen vermag, bei einmaligem Hören kaum ganz gefasst werden können. Die Ausführung der Chöre zeichnete sich weniger durch materielle als durch intensive Kraft, durch unfehlbare Sicherheit und sorgfältigste Nuancirung aus.

Händel's Susanna wurde durch den Gesanglehrer Herrn Kotzoldt, der seine Schüler zu einem Chor vereinigt hat, zur Aufführung gebracht. Wenn auch nicht so bedeutend der Anlage nach, wie die bekannteren Oratorien dieses Meisters, ist doch auch dieses Werk reich an Chören, die von der schlagfertigen Kürze seines Ausdrucks, von seiner plastischen Gestaltungskraft Zeugnis geben. Namentlich aber finden sich unter den Arien mehrere, die, weit entfernt von allem Zopfstil, durch einfache, natürliche Melodik, innigen Ausdruck und liebevolle Haltung hoch hervorragen. Susanna selbst und ihre Dienerin sind zwei der originellsten Frauengestalten, von einer Unschuld und Naivetät, die nicht veralten kann. G. E.

### Das Musikfest in Bradford am 22.—26. August.

Es war dies das dritte Musikfest in Bradford, seitdem diese Stadt durch den Bau der St.-Georgs-Halle in Stand gesetzt war, in die Reihe der musicalischen Grosstädte von England einzutreten. Ihr Fest kehrt alle drei Jahre wieder, und das diesjährige hat die beiden früheren (1853, 1856) an Glanz und Erfolg, sowohl künstlerischem als materiellem, bei weitem hinter sich gelassen.

Da bei den englischen Musikfesten die Solisten eine grössere Wichtigkeit haben, als bei den deutschen, weil neben den drei bis vier Oratorien-Aufführungen eben so viel so genannte „Gemischte Concerte“ Statt finden, deren Programme weltliche Concertmusik und Operngesänge enthalten, so richtet das jedesmalige Comité ein Haupt-Augenmerk auf die Gewinnung von Berühmtheiten. Dieses Mal waren berufen: Soprane — Clara Novello, Lemmens-Sherington, Sunderland, Tietjens (aus Wien); Alt — Palmer, Freeman, Nantier-Didiée (aus Paris); Tenöre — Sims Reeves, Cooper, Giuglini; Bässe — Belletti, Badiali, Santley. Pianistin: Arabella Goddard; Organist: Brownsmith. Den Stamm des Chors bildete der bradforder Sing-Verein (Dirigent W. Jackson), dem sich viele andere aus der Umgegend angeschlossen; das Orchester war in seinem Haupt-

bestandtheile das Orchester der italiänischen Oper von London; Costa dirigierte das Ganze.

Trotz der ungeheuren Kosten, welche allein schon die Herbeiziehung solcher Kräfte verursacht, hatte der diesjährige Vorstand dennoch die Eintrittspreise gegen früher ermässigt, ferner die Einnahme des letzten Concertes für ein Hospital bestimmt, und hat bei diesem kühnen Versuche gute Geschäfte gemacht. Die Eintrittspreise betragen für jedes Concert in den Logen 1 L. St., in der Area 10 Sh. 6 P. und 7 Sh. 6 P., auf der West-Galerie 6 Sh. — alles bestimmte, numerirte Plätze; auf der Nord- und Süd-Galerie 3 Sh., oder für alle Concerte zusammen 17 Sh. 6 P. — Auf diese Weise war — nach englischem Maassstabe — auch den weniger bemittelten Classen, ja, selbst der zahlreichen Arbeiter-Bevölkerung in Bradford die Möglichkeit gegeben, die Festhalle zu besuchen, zumal da die Billets zu 17 Sh. 6 P. übertragen werden konnten. Mit Recht konnte das diesjährige Fest ein Volksfest heissen, auch war der Dreishillings-Platz immer voll besetzt. Die folgende Angabe der Zuhörerzahl in den verschiedenen Concerten kann zugleich eine Art von Barometer für den musicalischen Geschmack abgeben:

Dinstag Abends, Haydn's Schöpfung: 2431 Zuhörer.

Mittwoch Morgens, Händel's Dettinger *Te Deum* und

Auswahl aus Judas Maccabäus: 1836 Zuhörer.

Mittwoch Abends, Gemischtes Concert: 2296 Zuhörer.

Donnerstag Morgens, Mendelssohn's Paulus: 1422 Z.

Donnerstag Abends, Gemischtes Concert: 2285 Zuh.

Freitag Morgens, Händel's Messias: 2271 Zuhörer.

Freitag Abends, Gemischtes Concert — Jackson's neue Cantate: 2908 Zuhörer.

Im Ganzen haben mithin 15,449 Personen die sieben Concerte an vier Tagen besucht! — Nehmen wir einen Durchschnitts-Preis von 6 Shilling oder 2 Thalern an, so ergibt sich eine Einnahme von etwa 31,000 Thalern. Von der wirklichen Einnahme ist nur so viel bekannt, dass von Verlust nicht die Rede ist und das Hospital 1000 Pf. St. erhalten hat.

Haydn's „Schöpfung“ wurde eine der besten Aufführungen zu Theil, die man ausserhalb Londons in England hören kann. Costa wurde nicht nur enthusiastisch empfangen, sondern die halbe Nacht hindurch namentlich durch unsere Landsleute (in Bradford machen die Deutschen einen ansehnlichen Theil der Bevölkerung aus) mit Hochs und Fackelzug und Ständchen der Liedertafel um seinen Schlaf gebracht. Die Sängern und Sänger von Yorkshire zeigten sich in Haydn's Chören sehr wacker. „Die Himmel erzählen“ und „Vollendet ist das grosse Werk“ machten einen vortrefflichen Eindruck. Unter den Solisten ragten Clara Novello — immer noch mit schöner voller Stimme

und dem Adel in Ton und Vortrag — und Sims Reeves hervor, der auch schon eine geraume Zeit lang singt, aber eben weil er ein Sänger ist, nicht ein Schreier und Lungentrotzer, noch fortwährend gefällt und mit Recht. Belletti sang den Raphael etwas stark italiänisch und liess den kräftigen und edleren Vortrag von Formes vermissen. Den Adam sang der Baritonist Santley recht hübsch, die Eva Frau Lemmens-Sherington. Das Orchester, das bekanntlich in der „Schöpfung“ eine Hauptrolle spielt, war vortrefflich.

In Händel's *Te Deum* war die Macht der Massen imposant; Belletti sang hierin die Soli mit ausgezeichnetem Schwung. Im Judas Maccabäus feierte Sims Reeves seinen gewöhnlichen Triumph in der Hauptpartie. Eine vortreffliche Wirkung machte der Vortrag der einen Strophe des Siegesgesanges: „*See, the conquering hero comes*“ durch drei Solostimmen.

Das erste Misch-Concert hatte ein Programm von 22 Nummern, was für England eben nicht zu viel war; allein es wurde durch stürmisch verlangte Dacapo's von zehn Nummern unverantwortlich ausgedehnt. Stern erster Grösse und mächtigster Anziehungskraft war Fräul. Tietjens, die zuerst mit der Brief-Arie aus Don Juan auftrat, dann aber sowohl allein als in Ensembles nur Verdi sang. Seit vielen Jahren hat auf den Musikfesten in England keine Sängerin einen so gewaltigen Eindruck gemacht, als sie. Ich habe nichts dagegen, dass die Frische und der Wohllaut der Stimme diese Thatsache rechtfertigt, allein neben einer so kunstvoll gebildeten Sängerin wie die Novello bleibt sie doch immer auffallend. Unter den Ensemblestücken war das Quintett aus Mozart's *Così fan tutte* eine schöne Gabe; alles Uebrige war mehr oder weniger aufs Paradiren berechnet. Vorzugsweise Erwähnung verdient Beethoven's Phantasie Op. 80, worin Miss Goddard die Piano-Partie ausführte. Nachher spielte sie noch Thalberg's abgedroschene Moses-Phantasie — nun freilich, die treffliche Künstlerin wusste wohl, dass sie beim „Volksfeste“ zu Bradford nicht mit Beethoven'schen und Dussek'schen Sonaten kommen durfte! — Das Orchester spielte die Ouverturen zu Fra Diavolo, Wilhelm Tell und Ruy Blas wie am Schnürchen, alles ohne Probe. Auf nicht ruhenden Volksruf wiederholte Costa die Tell-Ouverture, d. h. das Allegro. Auch er kennt sein Publicum.

Mendelssohn's Paulus am Donnerstag Morgens war am schwächsten besucht (1422 Zuhörer), brachte jedoch mehr ein, als die Zahl der Anwesenden vermuthen liess, weil viele Kaufleute ihre abonnierten Plätze wegen der Geschäfte am Markttag unbesetzt liessen. Die St.-Georgs-Halle war vor sechs Jahren mit dem Paulus eingeweiht worden, und dieses Oratorium, das sehr ungerechter Weise in England fast ganz durch den Elias verdrängt worden

ist, hat, wie ich höre, in Bradford, Manchester und andern Städten des nördlichen Fabrikbezirks seine Popularität behalten. Die Einübung der Chöre gab den Beweis davon, und ich freute mich sehr, den lang entbehrten Duft dieser ersten frischesten Blüthe des Genius unseres Mendelssohn wieder einmal einschlürfen zu können. Ich that es in vollen Zügen, denn die Ausführung war vortrefflich.

Das Abend-Concert an demselben Tage zeigte wieder ein vollbesetztes Haus. Unter den 21 Nummern waren zwei Ouverturen (Preciosa und Semiramis) und — Beethoven's *Es-dur*-Concert! Ich bewunderte die Kühnheit der Miss Goddard, dem guten Volke von Yorkshire diese Geduld- und Geschmacks-Probe zuzumuthen, zumal da das Concert die neunte Nummer, die letzte des ersten Theils, bildete und an vierzig Minuten dauerte. Allein Ehre, dem Ehre gebührt; die ganze Versammlung folgte der grossartigen Composition von Anfang bis zu Ende mit gespannter Aufmerksamkeit und überhäufte die Künstlerin mit dem lebhaftesten Beifall. Miss Goddard spielte das Concert mit derjenigen Ruhe und Gediegenheit, welche ihre Vorträge classischer Musik auszeichnen. Im zweiten Theile gab sie der Menge Leopold von Meyer's *Trovatore*-Potpourri mit obligatem Bravour-Hokuspokus zum Besten, wurde stürmisch gerufen und gab darauf noch Thalberg's „Letzte Rose“ zu. — Von Gesang-Vorträgen sind zu erwähnen das *Inflammatus* aus Rossini's *Stabat mater* und die grosse Arie aus Fidelio durch Fräul. Tietjens, die Scene „Durch die Wälder“ aus dem Freischütz durch Sims Reeves, dem es aber an dem leidenschaftlichen Ausdruck fehlt, welchen der dramatische Gesang verlangt, und Rossini's „*Carità*“ mit den Soli durch die Damen Tietjens, Sherrington und Nantier-Didiée.

Das letzte Morgen-Concert brachte Händel's *Messias*, der die in England vorzugsweise bewährte Anziehungskraft auch dieses Mal wieder übte, obschon Haydn's „Schöpfung“ am ersten Festmorgen ein noch etwas zahlreicheres Auditorium angelockt hatte. Die Ausführung war in den Chören, deren genauere Kenntniss den Sängern volle Festigkeit und Zuversicht gab, fast noch vollkommener als im Paulus; sie leistete alles, was man von dem Chor eines Musikfestes, der bereits drei Tage hinter einander gesungen hat, erwarten kann. Die Solostücke standen nicht durchweg auf gleicher Höhe der Ausführung. Clara Novello genügte den Forderungen, die man seit Jahren an sie in dieser Partie zu machen gewohnt ist; allein Miss Sunderland, der Liebling der Bradford, war in dem Vortrag der Arie aus *B-dur*: „*Erwach' zu Liedern der Wonne*“, nichts weniger als correct und brachte vollends am Schlusse eine so schlecht gedachte und eben so schlecht ausgeführte Cadenz an, dass der übermässig losbrechende

Beifall bei jedem musicalisch Gebildeten ein unheimliches Gefühl erregte und der Urtheilsfähigkeit der Bradforder kein schmeichelhaftes Zeugniß gab. Die Altistinnen Miss Palmer und Miss Freeman sind Anfängerinnen mit hübschen Stimmen.

Das letzte Abend-Concert hatte die grösste Zuhörerschaft von allen, nahe an 3000 Personen, in der Halle versammelt. Die Quelle dieser vollen Strömung, deren beifälliges Rauschen und Donnern im Laufe des Abends öfter die Mauern beben machte, war die allgemeine Volksgunst, deren Herr Jackson, der Componist einer Cantate, die zum ersten Male aufgeführt wurde, sich hier erfreut. Jackson steht an der Spitze der musicalischen Vereine von Bradford und hat unendliches Verdienst um die Bildung und sittliche Veredlung der Arbeiter-Bevölkerung. Es ist ihm deshalb zu gönnen, dass man ihm bei dieser Gelegenheit den Tribut der Dankbarkeit in reichem, ja, überreichem Maasse zollte, und jeder Fremde hütete sich auch, den guten Bradfordern zu widersprechen, wenn sie in Herrn Jackson ihren Mendelssohn priesen. Für das Princip der Musikfeste würde es aber sehr nachtheilig sein, wenn dergleichen Local-Einflüsse maassgebend für das Programm werden sollten. Die Cantate, betitelt *The Year* (Das Jahr), enthält in einer ganz planlosen Zusammenstellung von Gedichten verschiedener berühmter und unberühmter Autoren eine Schilderung oder Verherrlichung (?) der vier Jahreszeiten, und statt *The Seasons*, eines Titels, der gefährliche musicalische Erinnerungen wecken könnte, ist der bescheidenere gewählt. Nicht ganz so bescheiden, aber eben so gedehnt und unzusammenhängend ist die Musik, welcher es hauptsächlich an Melodie und dann so ziemlich an allem fehlt, was eine Composition interessant und eindringlich macht. Der grösste Theil des Publicums war indess anderer Meinung, verlangte die Wiederholung mehrerer Nummern und war ganz ausser sich in seinen Beifallsbezeugungen.

Die Musikfreunde wurden durch Mozart's grosse *Cdur*-Sinfonie mit der Fuge im Finale, das nur etwas zu schnell genommen wurde, entschädigt. Es ist übrigens eine Seltenheit, dass eine Mozart'sche Sinfonie bei den englischen Musikfesten auf das Programm kommt; zum Probiern solcher Orchesterwerke ist keine Zeit vorhanden. An diesem Abende stimmte ich mit jenem Naturkinde überein, dass irgendwo beim Finale dieser Sinfonie auf den begeisterten Ruf seines Nachbarn: „Mein Himmel, welch eine Arbeit!“ erwiderte: „Ja, ich begreife nicht, wie die Herren Spieler es aushalten!“ — Ich gestehe, dass mir bloss vom Zusehen der viertägigen Arbeit der Contrabassisten der Arm weh that, und ich war herzlich froh, als das *God save the Queen* und damit das ganze Fest beendigt war.

Das übrige Programm des Abends war wieder so buntscheckig als möglich. Herold's *Zampa*-Ouverture musste wiederholt werden (!), und unter den Gesangstücken von Mozart, Rossini, Mercadante, Verdi u. s. w. florirte sogar auch — auf einem Musikfeste! — das Quartett aus *Martha* von Flotow!

Donnernder Hervorruf des Dirigenten Costa und erdbebenartige Hochs auf den Bürgermeister von Bradford waren die letzten Geschützsalven, unter deren Krachen wir die Halle verliessen.

C. A.

### F ü r K a m m e r m u s i k .

Es gibt Momente künstlerischen Genusses, die zu dem Schönsten und Edelsten gehören, was dem Menschen im Leben geboten werden kann, und in denen man fühlt, wie sehr Göthe Recht hat, wenn er sagt, der wahrhaft gebildete Mensch solle keinen Tag vorübergehen lassen, ohne den Eindruck irgend eines Kunstwerkes in sich aufzunehmen, ohne etwa ein Gedicht zu lesen, oder ein Gemälde zu betrachten, oder eine Musik zu hören. Es ist keineswegs nöthig, dass ein solches Kunstwerk neu sei; die Neuheit ist nicht die nothwendige Eigenschaft desselben, sondern die wirkliche Schönheit ist die Hauptsache dabei; allein der Genuss und die Wirkung des Eindrucks wird allerdings erhöht, wenn das Kunstwerk neu ist, wenn es aus unserer Zeit, mit der ja doch unser Denken und Fühlen verwachsen ist, als eine Schöpfung hervorgegangen, die wir entweder in allgemein menschlicher, oder noch lieber in nationaler Beziehung als gewisser Maassen gemeinsam betrachten können, wenigstens in so fern, als die Bedingungen, unter denen sie entstanden ist, dieselben sind, die uns für ihren Eindruck empfänglich machen.

In der Musik wird uns durch das Schaffen der Zeitgenossen jetzt selten die Freude zu Theil, mit einem neuen Werke zugleich den Eindruck des Schönen zu empfangen, welches durch Inhalt und Form jene Befriedigung in uns hervorruft, die wir oben „künstlerischen Genuss“ nannten. Um so dankbarer müssen wir jede Gabe annehmen, welche aus dem ursprünglichen Quell des Musicalisch-Schönen entspringt, das heisst, welche die Schöpfung einer musicalischen Natur, eines inneren Kunstdranges ist, nicht das mühsame Erzeugniß künstlicher Factor und von aussen hergeholter Begeisterungs-Recepte. Solch eine freie, geniale Schöpfung hat uns neuerdings Heinrich Marschner gegeben in seinem:

*Grand Duo pour Piano et Violon, dédié à son Ami Mr. Mich. DuMont à Cologne par H. M.*  
Op. 174. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Der wunderbare, eigenthümlich romantische Geist, der nur auf deutschem Boden seine Heimat hat, weht uns aus dieser Composition wieder einmal so frisch und phantastisch, so leidenschaftlich und dann wieder so innig und fesselnd, so neckisch und dann wieder so sehnsüchtig träumend entgegen, dass wir uns in die Zeiten versetzt fühlen, wo Max und Agathe, Hans Heiling und Anna zum ersten Male als echt deutsche Gestalten voll Leben und Wahrheit uns unwiderstehlich anzogen und sich tief in Gemüth und Herz als unverlierbares Eigenthum senkten. Ja, unverlierbar und unzerstörbar weder durch den raffinirten Eklekticismus der französischen, noch durch den declamatorischen Singsang und den lärmenden Instrumentalprunk der neuesten deutschen Oper. Weber und Marschner, Einer und derselbe in dem Priesterthume deutschen Gesanges, aber unendlich mannigfach und verschieden im Ausdruck ihres Wesens, können und wollen sich auch in ihren Clavier-Compositionen den Zauberkreisen nicht entwinden, in denen ihr Genius sie gross gezogen und in die sie alle Herzen hineinziehen, sobald sie ihre Weise erklingen lassen. Diese Zauberkreise schlossen beide Meister gegen den Einfluss von allem Fremden undurchdringbar ab, mochte es von Süden oder Westen kommen; für sie war die italiänische wie die französische Oper so gut wie gar nicht vorhanden, sie schöpften aus dem reinen Quell des deutschen Volkliedes, horchten auf das Rauschen in den deutschen Hainen und Wäldern und schauten in den Nebeln und Wolken die Schemen der deutschen Sage, die sie durch Töne zu lebendigen Gestalten umschufen.

Deshalb athmen auch Marschner's Clavier-Compositionen jene bald lieblich verlockende, reizende und fesselnde, bald überreich emporquellende und in vollem Erguss strömende Romantik, deren Ursprung aus unbestimmter Sehnsucht sich nur ahnen, niemals aber deuten und auslegen lässt, und die keiner anderen Poesie zu ihrer Verdolmetschung bedarf, als der Poesie der Töne.

Dieses Duo, von Anfang bis Ende voll von jugendlicher Frische und Fülle der Gedanken, gibt ein neues glänzendes Zeugniß dafür. Es ist ein Meisterwerk in dieser Gattung, das um so mehr fesselt und anzieht, je mehr die ganze Gattung immer ärger zu modernen Salon- und Bravourzwecken herabgewürdigt wird. Hier ist Alles edel, voll Phantasie und Originalität, und nirgends verletzen beide in kunstmörderischem Toben die Form, sondern halten sie heilig als schützende Hülle des Schönen.

Der erste Satz, *Allegro appassionato* in *A-moll*,  $\frac{6}{8}$ -Tact (S. 1—12), schildert eine ruhelose, leidenschaftliche Stimmung, die in feurigem, schwungvollem Erguss ihren Charakter offenbart, nicht durch Aufeinanderthürmen von zehnfingerigen Accorden bei dissonirenden Vorhalten und

ewigen rhythmischen Rissen. Erst in den letzten Tacten senkt sich der Sturm zu einiger Ruhe. Dann beginnt das *Andante espressivo, un poco agitato* in *E-dur*,  $\frac{4}{4}$ -Tact (S. 13—18), mit einer originellen melancholischen Cadenz der Violine in recitativartigem Rhythmus, welche nach der Haupt-Tonart und dem Thema leitet, das vom Piano-forte aufgenommen und zunächst allein von ihm durchgeführt wird. Das Thema ist, wie sich bei Marschner von selbst versteht, nicht etwa ein ärmliches Sätzlein von drei bis vier Tacten, sondern eine lange, vollständig ausgesprochene schöne Melodie, die namentlich in ihrer zweiten Periode in Verbindung mit den tiefen Tönen der Violine eine sehr schöne Wirkung macht. Alles ist krystallreiner Guss, das ganze *Andante* eine Gesangscene voll Empfindung und wahren Gefühl.

Das *Scherzo Presto*,  $\frac{3}{4}$ -Tact in *A-moll*, ist höchst originel, wiewohl es sich an die durch Beethoven festgestellte Form dieser Gattung hält und die Neuheit nicht in andertheiligem Rhythmus und Aehnlichem sucht. Ueberraschend und eigenthümlich, auch in der Form neu, ist der Eintritt des Trio nach dem Schlusse in *A-moll*:



Erst nach der Zurückführung nach *A-moll* (einem Theile von 16 Tacten) tritt das eigentliche Trio ein mit einer von jenen reizenden Melodien, wie sie nur Weber und Marschner spenden. — Der letzte Satz, *Allegro passionato*,  $\frac{6}{8}$  in *A-moll* (S. 26—41), ist ebenfalls eine Ausströmung derselben Inspiration, welche die drei ersten erzeugt hat. Von merkwürdigem Effect ist namentlich der Anfang des zweiten Theils und die darauf folgende, zur Durchführung benutzte Stelle im *pianissimo* auf einer Saite des Piano-forte.

Wiewohl das Duo keineswegs für Bravour geschrieben ist, sondern als Musik um der Musik willen, so ist es doch für die Spieler, namentlich auch für den Violinisten, sehr dankbar; es erfordert bei nicht bedeutender Schwierigkeit nur einen geist- und gefühlvollen Vortrag, um sich überall in bleibende Gunst zu setzen. — Die Ausstattung ist gut, die Clavierstimme in Partitur gedruckt.

#### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Bonn.** Herr Musik-Director W. Neuland von hier, welcher sich in Calais eine ehrenvolle Stellung erworben hat und als tüchtiger Kirchen-Componist bekannt geworden ist, besuchte uns. Seine neueste zweite Messe wurde vor Kurzem unter der Leitung des Herrn Dom-Capellmeisters Schorn-Müller in Aachen aufgeführt und fand grossen Beifall.

**Hannover.** Herr Bernhard Scholz, der im Frühjahr drei Monate lang die Dirigenten-Stelle des erkrankten Capellmeisters Fischer versah, ist nunmehr definitiv als Capellmeister bei dem hiesigen Hoftheater angestellt.

**Karlsruhe.** Es heisst, dass die Aufführung der Oper „Tristan und Isolde“ von Rich. Wagner, deren Widmung die Grossherzogin Louise angenommen haben soll, hier vorbereitet werde.

**Wien.** Nach langer Unterbrechung kam es endlich zur zweiten Gastvorstellung des Herrn Theodor Formes als George Brown in der Oper „Die weisse Frau“. Das Haus war gut besucht, Herr Formes wurde nach jedem Actschlusse gerufen und auch sonst wiederholt mit Beifall ausgezeichnet, der jedoch weder allgemein noch besonders lebhaft war. Der treffliche Sänger schien noch unter dem Einflusse der kaum überstandenen Unpässlichkeit zu leiden und schon im zweiten Acte nicht mehr im vollkommen unbeeinträchtigten Gebrauche seiner Mittel zu sein. Am freiesten und sichersten bewegte er sich im ersten Acte.

Die „Recensionen“ enthalten in Nr. 36 eine scharfe, aber mit Beweisen unterstützte Kritik der artistischen Direction des Hof-Operntheaters. Zu den für diese Saison, die seit sieben Wochen eröffnet ist, angekündigten neuen Opern von Meyerbeer, Wagner, Marschner, Taubert, Doppler, Abert, Th. Löwe und Wiederaufnahmen von Gluck, Dittersdorf, Marschner (Hans Heiling) u. s. w. ist noch keine einzige Probe gehalten worden. Beiläufig erfahren wir, dass Frau Csillag (Mezzo-Sopran) mit 17,400 Gulden jährlicher Gage „erhalten“ worden ist, Fräul. Sulzer (eine wenig zu beschäftigende Altistin) 6000 Gulden, Fräul. Krauss hingegen, für erste und zweite Sopran-Partieen engagirt, nur 1200 Gulden bekommt.

Ueber das Gerücht, dass das Hof-Operntheater als Privat-Unternehmung verpachtet werden solle, lesen wir nichts in den wiener Blättern. Es ist wahrscheinlich aus der projectirten Abschaffung der italiänischen Oper für die Zukunft entstanden.

**Paris.** Eine frühere Oper von Flotow: *L'Ame en peine*, soll vom grossen Operntheater wieder aufgenommen werden.

Scribe und Limnander haben eine neue komische Oper: *Les Blancs et les Bleus*, geschrieben, in welcher Fräul. Wertheimer die Hauptpartie singen wird. Die Aufführung im Theater der komischen Oper steht bevor.

Das *Théâtre lyrique* kündigt für die begonnene Saison nicht weniger als sieben neue Opern von 3—5 Acten und dazu noch ein halbes Dutzend einactiger an. Darunter befinden sich zwei von Scribe: *Les Violons du Roi*, 3 Acte, Musik von Deffès, und eine namenlose in drei Acten mit Musik von Clapisson; eine fünf-actige, Musik von Th. Semet (?); eine dreiactige, dito von Aimé Maillard; eine dreiactige von Alex. Dumas dem Aelteren, Musik von Ferd. Poise; eine dreiactige, Musik von Ernst Reyer; eine dreiactige Buffo-Oper von Barbier und Carré, Musik von Gounod.

Das neue Opernhaus soll auf dem Boulevard in der neuen Strasse von Rouen, der *Rue de la paix* gegenüber, erbaut werden.

Die italiänische Oper hat ihr Programm für 1859—1860 bekannt gemacht. Unter den Sängerinnen erscheinen die Damen Bottini, Penco, Borghi Mamo, Cambardi als Sopranistinnen, Albani und Acs als Altistinnen; Tenöre Gardoni, Lucchesi, Morini, Tamberlik; Baritone Badiali, Graziani, Merly; Bässe Angelini und Patriossi; Buffo Zucchini. Orchester-Dirigent Bonetti. Das Repertoire bringt 26 Opern, darunter *Il Matrimonio segreto* von Cimarosa, von Mozart Don Juan, Figaro, Zauberflöte, von Donizetti 5, von Rossini 6 (darunter „*Un curioso accidente*“ — ?), von Verdi 4 und Flotow's Martha.

**Petersburg.** Es ist hier eine russische musicalische Gesellschaft ins Leben getreten, welche musicalische Bildung und den Geschmack an Musik in Russland zu fördern und vaterländische Talente zu unterstützen vor hat. Durch einen jährlichen Beitrag von 15 Rubeln wird man Mitglied der Gesellschaft, und wer 1000 Rubel schenkt oder sich zu einem Beitrage von 100 Rubeln im Jahre verpflichtet, wird Ehren-Mitglied. Der Kaiser hat die Statuten bereits bestätigt.

Das Interesse der fashionablen Welt dreht sich gegenwärtig um die ausgezeichneten Concerte, welche der berühmte wiener Walzer-Componist Johann Strauss hier veranstaltet. Schon seine elegante, sichere persönliche Erscheinung, die Freiheit seiner Bewegung haben ihn zum Liebling der hiesigen Aristokratie gemacht, in deren Kreisen er sich den grössten Theil seines hiesigen Aufenthalts bewegt. Johann Strauss bietet aber auch Alles auf, um seine hiesigen Freunde und Gönner noch mehr für sich einzunehmen. Sein Orchester ist von ihm auf eine Stufe der Vollendung gebracht worden, dass es die grössten und schwierigsten Tondichtungen unserer Heroen Beethoven, Mozart, Mendelssohn, R. Wagner, Schumann u. s. w. mit einer Präcision und Feinheit der Nuancirung zur Aufführung bringt, wie man sie nur in den ersten philharmonischen Concerten zu hören gewohnt ist.

**Rio Janeiro.** Madame de la Grange ist ein Liebling des hiesigen Publicums geworden. Am 15. Juni begann eine neue Saison. Lucia war die Eröffnungs-Oper, in welcher der Tenor Mirate Sensation machte. Madame La Grange wurde durch den Conductor Signor Giannini ein goldener Kranz überreicht. Am 29. Juni wurde Rigoletto gegeben, mit Madame La Grange als Gilda, Herrn Mirate als Herzog und Herrn Arnand als Rigoletto. Der Erfolg war glänzend.

---

## Ankündigungen.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau ist so eben erschienen und durch jede Musicalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

### Dritte Sonate

für

**PIANOFORTE**

von

**Ferdinand Hiller.**

Op. 78.

**Preis: 1 Thlr. 15 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.