

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 5.

KÖLN, 2. Februar 1861.

IX. Jahrgang.

**Inhalt.** Pariser Briefe. II. Von B. P. — Beurtheilungen. Geistliche Lieder, herausgegeben von G. W. Teschner. Von E. Krüger. — Liederbuch von Otto Scherzer. — Neue Weisen zu P. Gerhardt's trostreichen Liedern. Von M. — Die musicalische Thätigkeit Münchens in den Monaten November und December 1860. — Alfred Jaell. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, III. Soiree für Kammermusik, Sängerbund, Städtischer Singverein — Hannover — Berichtigung — Deutsche Tonhalle, Preis-Ausschreiben).

## Pariser Briefe.

### II.

(I. s. Nr. 4.)

Zu der musicalischen Literatur ist auch der sechste Band von Dr. Véron's *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, der im October vorigen Jahres erschienen ist, zu rechnen, zumal, da er den besonderen Titel führt: „*Paris en 1860. Les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860. Par Mr. L. Véron, député et membre du conseil général de la Seine.*“

Herr Véron, jedenfalls ein eben so geistreicher als praktisch gewandter Mann, spricht in diesem Buche von sich selbst und seiner vielseitigen Thätigkeit mit humoristischer Bescheidenheit. „Ich habe mein ganzes Leben lang Projecte gemacht, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet bietet dasselbe eine gewisse Einheit dar; ich habe das Project gemacht, Arzt zu werden, eine literarische Zeitschrift zu gründen, die grosse Oper zu dirigiren, den *Constitutionnel* wieder zum Leben zu bringen, über Politik zu schreiben, sechs bis sieben Bände drucken zu lassen — und noch eine Menge anderer Projecte, von denen ich kaum noch etwas weiss, und die Welt noch weniger als ich! Endlich in meinen alten Tagen habe ich das Project gemacht, keines mehr zu machen, und doch sitze ich da schon wieder und schreibe ein Project für die pariser Theater nieder, das ich für nothwendig, nützlich, gerecht und vernünftig halte.“

Véron's Buch beschäftigt sich nämlich, nachdem es in seinem bei Weitem grösseren Theile das jetzige Paris mit allen seinen Herrlichkeiten, Neubauten, kaiserlichen und städtischen Anlagen beschrieben, zuletzt mit den Theatern und gibt dann für die vier Operntheater — denn nur von diesen ist die Rede — ein Project zum Besten, dessen Hauptzweck ist, sie unter einander zu verbinden und ihr Gedeihen zu sichern.

Dass mit Ausnahme der kaiserlichen Oper, deren Schiff allein im sicheren Hafen liegt, die anderen gar sehr dem Wechsel menschlicher Dinge unterworfen sind, zeigt ihre ganze Geschichte. Alle drei schwimmen auf dem offenen Meere, von günstigen oder widrigen Winden abhängig. Die komische und die italiänische Oper liegen indessen in dem vornehmen Quartier und geniessen mehr oder weniger Zuschuss von der Regierung, was ihre Fahrt fördert, wenn das Wetter nicht gar zu schlecht oder der Steuermann gar zu ungeschickt ist. Das *Théâtre lyrique* aber liegt in einer abscheulichen Gegend und bekommt keinen Heller Zuschuss. Ob sich seine topographische Lage bessern wird, wenn es auf den Platz *du Châtelet* kommt, ist noch sehr zu bezweifeln.

Worin besteht nun Véron's Project — das letzte in seinem Leben —, das hauptsächlich also der letztgenannten Bühne zu Gut kommen würde?

Es beruht auf einem Bühnen-Verein der vier Operntheater unter dem Schutze und der förmlichen Garantie der Regierung. Jedes derselben soll einen Special-Director haben, der unter dem Minister des kaiserlichen Hauses stehe. „Nur keine Intendanten!“ — fügt Véron hinzu — „die Einheit des Oberbefehls ist beim Theater eben so nothwendig, wie bei einem Regimente, bei der ganzen Armee. Jede Woche finde eine Versammlung der vier Directoren Statt; sie haben sich zu vereinigen und sich gegenseitig zu unterstützen und auszuhelfen in Bezug auf die Repertoires und alle Maassregeln, die zum grössten Glanze und besten Gedeihen aller vier Bühnen reichen. Ich bin überzeugt, dass unter diesen Bedingungen die Einnahmen der vier verbundenen und von der Regierung geziemend unterstützten Bühnen dermaassen steigen würden, dass sie der Civilliste keine Opfer kosten dürften.“

Das ganze Project kommt mir und sehr vielen Leuten äusserst windig und unpraktisch vor und dürfte bei der Ausführung, wenn diese überhaupt möglich wäre, keines-

wegs zum Vortheil der Kunst und des Publicums gereichen — denn man weiss nur zu gut, wie leicht subventionirte Theater auf ihrem sicher gestellten Bettwerk einschlafen, wenn sie keine Concurrenz zu fürchten haben. Am schlechtesten würde jedenfalls die kaiserliche Casse dabei fahren. Und wie kann Herr Véron, selbst ein Theater-Director a. D., nur irgend hoffen, dass vier Herren der Art sich alle Wochen zu gegenseitiger Aushülfe, gegenseitigen Zugeständnissen und Opfern verstehen würden? „Sie würden nicht mehr Nebenbuhler sein, die einander chicaniren und sich zu schaden oder zu überbieten suchen, sondern Wettfeilerer im Schönen“ — das heisst mit anderen Worten an den ewigen Frieden glauben!

Es könnte aber auch eine solche Verbindung und Gegenseitigkeit nur dazu dienen, den Missbrauch, der jetzt schon eingerissen ist, und der auch in Wien und Berlin mit starken Schritten vorrückt, zu heiligen und gesetzlich zu machen, den Missbrauch, den verschiedenen Theatern in einer grossen Stadt ihren besonderen Charakter zu entziehen und die Aufführungen aller Gattungen von dramatischer Musik durch einander zu werfen. Das ist ein Unglück. Jedes Theater muss seine bestimmte Physiognomie haben. Jetzt aber tischt die grosse Oper, deren Sache allein das ernste musicalische Drama sein sollte, komische Opern, ja, sogar Operetten auf; die komische Oper hingegen bemüht sich, auf Stelzen zu gehen, bringt Stoffe auf ihre Bühne, die mehr Jammer als Scherz enthalten, und setzt diese durch eine Decorations- und Maschinerie-Pracht in Scene, die mit der kaiserlichen Bühne wetteifert. Die italiänische Oper französirt sich, und die französische lässt italiänische Texte für sich ins Französische übersetzen und entstellt den italiänischen Gesang durch Franzosen!

Und was würde in finanzieller Hinsicht durch den Allianz-Tractat gewonnen werden? Der Krebschaden aller Theatercassen sind die ungeheuren Gehälter der ausübenden Künstler. Setzte der Operntheater-Bund in Paris eine Taxe fest, ein Maximum — was könnte das helfen? Der Künstler hat kein Vaterland, die Welt ist seine Heimat, sein Markt ist Europa und America, bald vielleicht auch Africa (Algier, Capstadt) und China und Japan dazu! Was kann ein „herzliches Einverständnis“ von vier pariser Directoren gegen die Concurrenz von England, Deutschland, Russland, Italien, Spanien und allen auf Bankerott spielenden Impresarios in Nord- und Süd-America helfen?

Was aber vor Allem den Grund wankend macht, auf welchem die pariser Operntheater beruhen, ist noch etwas ganz Anderes, und zwar etwas, wovon das Ausland gar keine Ahnung hat. Nun? Hört denn und staunt oder — lacht! Es ist die jämmerlichste Knausererei des Publicums

in Bezug auf die Operntheater im Bunde mit ungeheuren Ansprüchen an dieselben. Das pariser Publicum, das so vergnügungssüchtig ist wie kaum ein anderes auf der Welt, das sonst überall, wo es gilt, sich Vergnügen zu verschaffen, durchaus nicht markt und feilscht, das auch in der That so gierig nach Musik ist, dass es ihrer gar nicht entbehren kann, sieht noch immer nicht ein, dass man sie auch ordentlich bezahlen müsse! Es bezahlt so ziemlich das Nöthige für das recitirende Schauspiel, das Melodrama, die Vaudevilles, die Faxen und den Geister- und Feenspuk, deren Unternehmer meist ganz gute Geschäfte machen, zuweilen sogar reich werden, ohne dass der Staat sie unterstützt. Sobald aber von Musik die Rede ist, so ändert sich die Sache. Umsonst weist man auf den alljährlich steigenden Ausgabestand der Operntheater hin: das Publicum duldet keine Erhöhung der Eintrittspreise. Es liebt die Musik, es betet sie an, aber wie eine Gemahlin, die aus ihrer reichen Mitgift ein Drittel der Haushaltungskosten trägt. Dieses Drittel liefert der Staat; seine Unterstützung repräsentirt die Summe, welche das Publicum beizutragen verweigert.

Was ist das für ein Verhältniss? was ist das für ein Princip? Das Publicum weigert sich, stückweise das, was es geniesst oder verzehrt, zu bezahlen, und verlangt, dass es im Ganzen durch Leute bezahlt werde, die gar nichts davon haben!

Wer wird es glauben, dass heute, im Jahre 1861, die Preise der Plätze im grossen Opernhause zu Paris ungefähr noch dieselben sind, wie zu Lully's Zeiten, obgleich damals der Ausgabestand kaum hunderttausend Livres betrug, während er jetzt zwei Millionen erfordert? Wagt man einmal, was in London seit lange geschehen ist, die Preise zu steigern, zu verdoppeln, ja, nur bei ausserordentlichen Fällen die Taxe zu erhöhen, so kommt kein Mensch, so bleibt das Haus leer\*!

Von den neuen Opern, die ich in der Jahres-Uebersicht (I. in Nr. 4) genannt habe, sind die meisten in diesen Blättern zur Zeit besprochen worden\*\*). Die französische Semiramis, mit Rossini's, von Carafa zugestutzter Musik, verdankte ihre Erscheinung auf der Scene

\*) Das ist merkwürdig; unsere Leser in Köln und vielen andern deutschen Städten werden glauben, der Herr Correspondent aus Paris spräche von ihrer Vaterstadt in Deutschland! Dass übrigens die Sache in Paris sich wirklich so verhält, wie oben geschildert worden, bestätigen seit Jahren alle Theater- und Musik-Zeitungen der Franzosen selbst. Die Redaction.

\*\*\*) *Margherita la Mendicante* von Braga; *Pierre de Medicis* vom Fürsten Poniatowski; *Le Roman d'Elvire* von Ambr. Thomas; *Le Château Trompette* von Gevaert; *Rita*, aus Donizetti's Nachlass u. s. w., Jahrg. 1860, Nr. 28. *Philemon et Baucis* von Gounod; *Gil Blas* von Semet; *Les Rossières* von Herold u. s. w., Jahrg. 1860, Nr. 29.

der grossen Oper erstens der Armuth an Compositionen für diese, und zweitens einem Zufalle oder vielmehr einer kolossalen Reclame, die von Italien her über die Alpen flog. Schon vor etwa zwei Jahren hatten zwei Schwestern, Carlotta und Barbara Marchisio, durch ihr erstes Auftreten auf dem Theater San Benedetto zu Venedig in der Semiramis Enthusiasmus, Furore, Fanatismus erregt. Sopran und Alt, Semiramis und Arsaces, wurden als Wunder gepriesen. Ein Abgesandter von der grossen Oper zu Paris erscheint in Venedig im Frühjahr vorigen Jahres, prüft gar nicht und unterhandelt sehr wenig, sondern engagirt ohne Weiteres; so hatten wir auf einmal die zwei Schwestern und ihre Hauptrollen: — folglich musste die ganze Semiramis aufgefrischt und neu ausgestattet werden.

Der 9. Juli v. J. erschien und mit ihm am Abend auf den berühmten Brettern zwei kleine, im Aeusseren durch nichts einnehmende, geschweige denn ausgezeichnete Persönchen, deren Züge nicht die geringste Aehnlichkeit mit einander hatten, es sei denn eine stark orientalische Physiognomie. Sie haben Stimme und verstehen auch zu singen; aber an die Pasta, Sontag, Giulia Grisi, Pisaroni, Alboni, welche in denselben Rollen glänzten, reichen sie auch nicht einmal aus der Ferne hinan. Carlotta (Sopran) war freilich sehr ängstlich und ging erst im Verlauf der Vorstellung etwas mehr heraus; Barbara (Alt) ist sicherer, doch fehlen der Stimme die tiefen Brusttöne mit vollem Klang. Als Schauspielerinnen sind sie nur noch Anfängerinnen, als Sängerinnen dürften sie eine Zukunft haben; fürs Erste aber haben ihnen die ganz ungeheuerlichen Anpreisungen ihrer Freunde sehr geschadet. Im Ganzen hat die Oper keinen ausserordentlichen Eindruck gemacht; der letzte Act ist auch gar zu schlaff, und das ist immer schlimm für den Erfolg. Am besten ist Carafa dabei gefahren, dem Rossini seine volle Tantième überlassen hat. Die erste Vorstellung der (rein) Rossini'schen Semiramis fand zu Venedig im Carneval 1823 Statt. Es war die letzte Oper, die Rossini in Italien schrieb, und sie bezeichnet den Höhepunkt der damaligen italiänischen Opernmusik. Elisabeth Colbrand, nachmals Rossini's Gattin, sang die Semiramis, der berühmte Bassist Filippo Galli den Assur. Im Jahre 1831 nahm Henriette Sontag in der Semiramis von der Bühne im Opernhause zu Berlin Abschied.

Eine zweite Wiederaufnahme eines älteren Werkes war die Aufführung von Boieldieu's *Le petit Chaperon rouge* auf dem Theater der komischen Oper im August des vergangenen Sommers.

Ich habe schon oben angedeutet und in früheren Briefen ausgeführt, wie der Stolz der Franzosen, die komische Oper, allmählich die Schranken ihrer Gattung nicht bloss überschreitet, sondern zertrümmert und in die Gebiete des

Melodrama's und der tragischen Oper eindringt. Wie wohlthuend erscheinen deshalb den Freunden der natürlich schönen Musik die freilich nur sehr seltenen Aufführungen von Opern der älteren Schule, deren Ruhm sich mit Boieldieu und Auber gipfelte! Und dennoch gewähren sie in ihrer jetzigen Gestalt nur schöne Erinnerungen; die Tradition ihrer Darstellung in Gesang und Spiel ist fast ganz verloren gegangen; Sängerinnen und Sänger, welche das Publicum durch ihre Spieluhrenfertigkeit in den Compositionen neuesten Genres entzücken, sind nicht mehr im Stande, sich zu der durchsichtigen Farbe des Timbres und zu der natürlichen Feinheit und Anmuth der Technik und des Vortrags zu erheben, die jene reizende französische Musik fordert, welche gegenwärtig ein buntscheckiges Carnevals-, um nicht zu sagen: Hanswurst-Gewand von Lappen aus aller Herren Ländern trägt.

Boieldieu schrieb sein „Rothkäppchen“ im Jahre 1818, als er an Méhul's Stelle Mitglied des Instituts wurde. Unmittelbar vorhergegangen waren *Jean de Paris*, *La Fête du village voisin* und *Le nouveau Seigneur*; nach jener Oper aber arbeitete er nicht mehr so schnell und schrieb binnen zwölf Jahren nur drei Opern: *Les Voitures versées*, *La Dame blanche* und *Les deux Nuits*. Wenn nun auch die Partitur allerdings nicht an diese letzteren Werke reicht, so ist sie doch reich an köstlichen Melodien, höchst anmuthigen Motiven und Verzierungen, und in Bezug auf das Orchester kann man sie als die Vorläuferin zu dem Meisterwerke „Die weisse Dame“ betrachten.

B. P.

### Beurtheilungen.

Geistliche Lieder, auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchen-Melodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt von Johannes Eccard. Zwei Theile. Nach den königsberger Original-Ausgaben, beide von 1597, herausgegeben von G. W. Teschner. Partitur. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. (Erster Theil, VIII und 49 S. Zweiter Theil, 59 S. Jeder Theil 2 Thlr. 20 Gr.)

Mit freudigem Danke begrüssen wir die vorliegende Ausgabe Eccard'scher Lieder, welche einem lange gehegten Wunsche entgegen kommt. Aus dem unerschöpften Reichthume wahrer kirchlicher Kunst werden unserer Zeit reife Früchte dargeboten voll Nahrungskraft, viele darunter bald annehmbar, fasslich und lieblich eindringend, manche schwerer zu bewältigen, aber tiefer dringend, um ihre unvergängliche Schönheit desto dauernder zu bezeugen. Für die allgemeinere Verbreitung wäre allerdings zu wünschen,

[\*]

dass es der wackeren Verlagshandlung gefallen hätte, anstatt der glänzenden Ausstattung in Kupferstich, die so kostspielig ausfallen musste (116 Seiten zu  $5\frac{1}{3}$  Thlr.), lieber eine wohlfeile Ausgabe herzustellen, was mit den trefflichen Choral-Typen ihrer eigenen Officin wohl leicht gelänge. Wir sprechen das nicht als Vorwurf aus, aber hoffen dagegen — falls nicht bald eine wiederholte Ausgabe nöthig wird, die billiger herzustellen wäre —, dass sie mindestens jetzt baldmöglich die Einzelstimmen zu diesen Hefen in kleinem Format, mit Typen gedruckt, herausgebe\*). Dieser Wunsch erscheint um so billiger, da etwa die Hälfte der in Teschner's Ausgabe enthaltenen Lieder schon in den schätzbaren, ebenfalls bei Br. und H. erschienenen Beiträgen zu Winterfeld's Evangel. Kirchengesang, Th. 1 (1843), und in desselben Fest-Ausgabe von Luther's geistlichen Liedern (1840) enthalten sind. Das Verhältniss beider Ausgaben ist folgendes: Teschner bringt 52, Winterfeld (in beiden eben genannten Büchern) 47 Eccard'sche Tonsätze; gleich sind in beiden 22.

Auf dieses Verhältniss legen wir besonderes Gewicht, und zwar keineswegs allein in Rücksicht auf die buchhändlerische Seite; weit mehr um der kritischen Auffassung und des kirchlich-künstlerischen Werthes halber. Zuerst ist es erfreulich, Eccard's Bedeutung aufs Neue erkannt und bezeugt zu sehen, dieses Sterns der evangelischen Kirche, dessen Aufgang den alten Sebastian entzückt haben würde, selbst wenn er den eigenen daneben hätte bleichen gesehen. Und das muss sehr deutlich und offen gesagt werden, weil sich eine esoterische Gegen-Ansicht mancher Orten will geltend machen, als wäre Eccard eine gar achtbare Vorstufe, ein „gewisser Standpunkt“ ohne selbstständige Geltung, allenfalls von „didaktischem Werthe“ u. dgl. Man würde es nicht glauben, ohne es zu hören! Dergleichen Reden muthen uns an, wie wenn Jemand den Raphael'schen Engelsköpfen etwa solche Unterstufe zuerkännte, gleich als wären sie eben leidliche Quartaner, die da verhiessen, dereinst brave Primaner zu werden, und nur in so fern — auch mitzunehmen wären! — Wir meinen freilich nicht, bei Eccard nur Kinder- und Engelsköpfe zu finden, vielmehr tritt das ganze Leben der heiligen Gemeinde gleich wie ein Abbild der triumphirenden Kirche heran in vielfältigen Gestalten von Kraft und Milde, Demuth und Herrlichkeit, voll keuscher Einfalt, in hellem Glanze jugendlicher Fülle und Gesundheit. Wem aber Eccard ein überwundener Standpunkt scheint, der hat ihn entweder nie gehört, oder ihm ist Bedürfniss und Ahnung seliger Schönheit verloren, und er weiss nicht, wessen

Zeugniss jene Meister ablegten, deren Kunst und Weisheit aus Einem Borne quoll. Die Bekanntschaft mit Eccard — vielmehr die Wiederentdeckung des Verschollenen — haben wir dem grossen Geschichtsforscher Karl v. Winterfeld († 1852) zu danken, der ein halbes Leben hindurch voll Aufopferung gearbeitet hat, um der heiligen Tonkunst neuen Grund und Boden zu gewinnen — ohne anderen Gewinn, als die Freude des Gelingens und das Bewusstsein, einem heiligen Zwecke zu dienen. Und dies ist das Zweite, was wir den Zeitgenossen möchten in Erinnerung bringen, dass sie der Dankbarkeit gegen Winterfeld nicht vergessen. Sein Verdienst wird erkannt von tüchtigen Meistern und Kennern beider abendländischen Kirchen. Denn seine früheren Forschungen im Bereich der römisch-katholischen Tonkunst (Joh. Gabrieli, 3 Theile, Berlin, 1834) haben die Bahn gebrochen für die auf jener Seite erwachende Forschung, wie das auch von vielen Katholiken, z. B. Kiewewetter und Proske, unbefangen dankbar anerkannt wird; und gleicher Weise haben wir sein Gedächtniss zu ehren für die Eröffnung des Schatzes unserer Kirche durch sein Haupt-Lebenswerk: Vom evangelischen Kirchengesange. Seit dieses Werk erschienen, beginnt die Bewegung zur Gesangsbesserung, zur Herstellung des Gemeindegesanges, die noch nicht zum Ziele gelangt ist, aber schon jetzt in die evangelische Liturgie neues Leben gebracht hat.

Es wäre nicht nöthig, so viel Worte zu machen, um einen ohnehin berühmten Mann zu loben, wenn nicht auch hier selbst von solchen, die nicht ganz unkundig sind, ein sonderbarer Einspruch sich erhöhe, unbegreiflich und unerklärlich, wo nicht vorgefasste Grundsätze oder Meinungen den Blick befangen. Dass Winterfeld z. B., wie von gewisser Seite behauptet wird, unzuverlässig, lückenhaft, unklar u. s. w. gearbeitet, ja, im Grunde gar nicht im Innersten musicalisch gewesen, dass seine Manuscript-Copieen meist ungenau seien, weil er die alten Schriften zu lesen nicht verstanden: alle diese Behauptungen zerfallen vor der einzigen Frage: Warum denn, wenn das alles sich so verhält, sind von denen, die ihn tadeln, nicht Berichtigungen gebracht, verbesserte Auflagen gewagt? Wir sehen, dass alle Späteren auf Winterfeld fussen und fortbauen; ist ihm solche Ehre unbesehens widerfahren? Sonderbar, dass nicht Rochlitz, Seyfried, Mosel, Mortimer gleicher Ehre theilhaft geworden! Unser Herausgeber Teschner hat dagegen Ehre gegeben, dem sie gebührt, sowohl in der tüchtig geschriebenen (aus Winterfeld, Evangel. Kirchengesang, Th. 1, zusammengestellten) Vorrede, als in der meist ganz unveränderten Wiedergabe derjenigen 22 Tonsätze, die ihm und Winterfeld gemein sind, nämlich:

\*) Wie rasch hat z. B. das liturgische Werk von Proske in Regensburg Verbreitung gewonnen durch die wohlfeile Herstellung in Noten-Typen!

T. 1, 1 = W. 1, 118. 3 = 121. 4 = 122. 7 = 120.  
11 = 123. 12 = 125. 13 = 124. 14 = 126.  
17 = 119. 18 = 127.

T. 2, 7 = W. 1, 130. 8 = 135. 9 = 132. 10 = 128.  
11 = 133. 13 = 152. 14 = 134. 15 = 136.  
19 = 129. 27 = 131. 28 = 137.

22 = W. Luther's Lieder, Nr. XIII.

Geringe Abweichungen sind folgende:

T. hat Th. 1, Nr. 3, p. 6, im Alt T. 9 *f*, wo W. *fs*; Beides ist möglich, vielleicht *f* richtiger, jedoch ohne Einsicht des Originals nicht zu entscheiden, zumal T. in der Vorrede S. VIII. die Einzeichnung des Chroma, d. h. die Aufnahme der chromatischen Zeichen in die Notensysteme — statt über dieselben — nach den Consequenzen der Theorie auch gegen die Handschriften zulässt.

Ferner sind transponirt bei

T. 1, 14. 2, 27. 2, 28 (um eine Terz tiefer), alle drei Mal wohl angemessen, um eine bequeme Tonhöhe zu erreichen, was allzeit erlaubt und gültig, oft mündlich, zuweilen auch schriftlich geschieht.

Endlich sind mehrmal die Namen Ten. I. und II. bei beiden Herausgebern verschieden; unerheblich, weil beide Tenöre gewöhnlich gleicher Höhe sind und einander fast fortwährend kreuzen. Abweichend ist zuweilen die Wort- und Sylben-Vertheilung, z. B. T. 1, 17, Ten. I. 6—7, wo die Winterfeld'sche Declamation singbarer ist. Zu beklagen ist noch, dass die schöne rhythmische Darstellung, welche W. 1, 137 dem Liede: „Ich dank' Dir, lieber Herr“, gegeben hat, bei T. nicht beachtet und durch die übliche Vergitterung in Dupeltacte der Bau der Melodie zerstört ist.

Kurzum, diese Teschner'sche Ausgabe ist ein lobenswerthes Zeugniß der Ehren Eccard's und seines Interpreten Winterfeld; jenes Meisters, der allen unbefangenen Hörern für die evangelische Kirche so unentbehrlich erscheint, wie Palestrina für die römische; und dieses treuen Forschers, der minder seiner Forschung als seines Standpunktes wegen u. A. allen denjenigen verdächtig geworden, die sich in Heinrich Schütz einen neuen Heiligen erlesen haben. Der letztgenannte Meister, die Ursache des kürzlich aufflackernden Tendenzstreites, ist von Winterfeld ebenfalls zuerst neu ins Gedächtniß gerufen, der ihm im Gabrieli 2, 168—212, und im Evangel. Kirchenges. 9, 2, 207—230 eine eingängliche Betrachtung widmet, dabei aber freilich zu dem Ergebniss kommt, dass H. Schütz, durch weltlich italische Einflüsse beregt, eine neue Zukunft vorbedeutet; dies ist die mächtige Anregung zum geistlichen Kunstgesange, der Verbote des dramatischen Stils, der in Handel und Bach seine Vollendung fand; darüber beginnt der Gemeindegesang zurück zu tre-

ten. Das ist H. Schützens Bedeutung, sein Verdienst und sein Mangel. Also steht geschrieben W. E. K. 2, 229; nicht mehr, nicht minder.

Göttingen, im December 1860.

E. Krüger.

Liederbuch von Otto Scherzer. I. Theil. 25 Lieder, für eine Singstimme mit Clavier-Begleitung componirt. Nördlingen, Beck'sche Verlagshandlung. 1860.

Scherzer ist der Nachfolger des jüngst dahingegangenen Silcher in Tübingen. Dass er für würdig befunden worden, dieses beliebten Sängers Amt fortzuführen, erweckt schon ein günstiges Vorurtheil für ihn. Man vertraut einem wohl nicht eine so einflussreiche Stelle, wie die eines Musik-Directors an einer Universität, an, ohne dass man den Beweis genügenden Wissens und entsprechender Leistungen zur Hand hätte. Bei Scherzer trifft Beides zu. Ohne Widerspruch befürchten zu müssen, darf, abgesehen von dem Empfehlenden, was sonst von ihm schon bekannt geworden, obiges Liederbuch als Beleg angeführt werden. Die Auswahl der Texte (Göthe, Uhland, Körner, Lenau u. s. w.) bekundet den denkenden Tondichter; man weiss ja, wie schwer es unseren Poeten fällt, für Musik geeignete Worte zu verfassen, so dass unter hundert sonst der schönsten, als Lieder bezeichneten Dichtungen fast die meisten unsangbar sind. Ein oberflächlicher Componist freilich fühlt diesen Mangel nicht; ihm dient das Wort ja nur als Unterlage beliebig ersonnener Melodien. Scherzer aber hat erkannt, dass bei einem rechten und echten Liede Text und Musik so ganz Eins sein müssen, wie Geist und Herz; er hat daher nur solche Texte gewählt, welche hierzu wie geschaffen sind. Damit habe ich auch schon seine Lieder-Compositionen charakterisirt; sie sind die treueste Interpretation des Textes, nicht etwa bloss der einzelnen Worte und Gedanken, was oft in kleinliche Tonmalerei, wenn nicht gar in falsche Declamation ausartet, sondern der Grundstimmung. Scherzer gibt in seinen Liedern das vom Verstande Gedachte in der durch das Herz erst vollbrachten Verklärung. Seine Compositionen sind aber deshalb nicht etwa bloss Sentimentalität, sie wollen auch verstanden, nicht bloss gefühlt sein. Ihre volle Wirkung werden sie thun, wenn sie vorgetragen werden von solchen, deren Geist und Herz harmonisch zusammenklingen. Ueber einzelne Dingelchen noch mit dem Componisten zu rechten, dürfte nach diesem wohl kleinlich erscheinen. Der Kritiker darf ja nie vergessen, dass *nil perfectum sub sole*.

Neue Weisen zu P. Gerhardt's trostreichen Liedern. Ein Beitrag zur Hausmusik von Fr. Mergner. I. Heft. Erfurt, Martinstift. 18 Kr.

„Das Lied“, sagt Jean Paul, „ist ein Schmerz, der sich von der Brust loslösen will, eine fliegende Lust, die über das Herz hinfährt und seine Saiten unwillkürlich zittern und klingen macht.“ Von dem tiefen Sinne des Liedes angeregt also, muss der Componist alle Momente des Affectes wie in einem Brennpunkte zusammenfassen, aus dem dann die Melodie hervorstrahlt. Daher ist es, um ein gutes Lied zu componiren, unerlässlich, dass der Componist nicht nur den Sinn der Worte tief fasse, sondern auch selbst wiederum Dichter des Liedes in Tönen werde. Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündete, muss, wie mit erneuerter Kraft, im Innern des Componisten aufglühen und mit dem Worte zugleich den Ton wecken, der in der Seele des Musikers wie ein wunderbares Geheimniss ruht. Das Lied ist gerade die Art Composition, in der sich durchaus nichts ergrübeln, nichts künstlich bauen lässt, was die Neueren und Neuesten oft vergessen; die beste Kenntniss des Contrapunktes hilft hier nichts, die Begeisterung muss den musicalischen Gedanken erzeugen, der das Ganze ist. Durch Nachdenken und Zusammenstellung und Deckung des Wortbegriffes durch Noten lässt sich das nimmer erzwingen. Das erste Erforderniss eines echten Liedes ist die selbstständige, zusammenhängend fliessende Melodie; diese muss sangbar und nicht von zu grossem Umfange zwar bei allen, vorzüglich aber bei religiösen Liedern sein. Was der Blume der Duft, ist dem Liede die Melodie. Vereinigt sie Wahrheit des Gefühls mit Schönheit des Ausdrucks, so ist von Seiten des Componisten allen Anforderungen Genüge geschehen. — Wenn ich diesen Grundsätzen nun hinzufüge, dass sie in den vorstehenden Liedern, welche mir weitaus die hervorragendste Erscheinung auf dem Gebiete der frommen Lied-Composition in der Neuzeit zu sein scheinen, sich ganz ausgeprägt und verkörpert haben, so brauche ich wohl weiter nichts mehr darüber zu sagen. Es ist das höchste Lob, das einem Lieder-Componisten gespendet werden kann. M.

### Die musicalische Thätigkeit Münchens in den Monaten November und December 1860.

Nachdem Prinz Carneval wieder definitiv das allgewaltige Scepter ergriffen und die Concertsäle dem Tanz und Mummenschanz überwiesen, vermag ich Ihnen über den ersten Abschnitt unserer musicalischen Winter-Thätigkeit während der Monate November und December vorigen Jahres ein ziemlich reichhaltiges Bild zu entwerfen.

Die musicalische Akademie unter Franz Lachner's Leitung brachte in ihren vier Odeons-Concerten

zum ersten Male eine Overture für vollständige Harmoniemusik von Mendelssohn, ein Andante für acht Blasinstrumente von Beethoven, Präludium und Fuge für Orchester von Franz Lachner, eine Arie aus Orpheus und Eurydice von Jos. Haydn, zwei der jüngst erschienenen Vocal-Quartette von M. Hauptmann („An der Kirche wohnt der Priester“, und Lied aus „Mirza Schaffy“), schliesslich zwei reizende Vocal-Quartette für einen Sopran und vier Männerstimmen von Ferd. Hiller („Lebenslust“ und „Die Lerchen“). Ausserdem kamen zur Aufführung die *D-dur*- und die *A-dur*-Sinfonie von Beethoven, die *A-dur*-Sinfonie von Mendelssohn und die *D-moll*-Sinfonie (Introduction, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale) von R. Schumann, die Overture (Nr. 3) in *C* zur Leonore von Beethoven, die zur Euryanthe von Weber und die schottische „Im Hochland“ von Gade. Herr Lauterbach spielte das sechste Violin-Concert von Lafont, Herr Walter das dritte (*D-moll*) von Molique, Fräul. Stöger sang die Concert-Arie in *Es* von Beethoven, Fräul. Stehle eine Arie mit obligatem Pianoforte von Mozart und mit Frau Diez ein Duett aus Idomeneo.

Der Oratorien-Verein unter Herrn v. Perfall's Leitung wiederholte in seinem ersten Concerte den Messias von Händel; im zweiten brachte er zur erstmaligen Aufführung eine vierstimmige Motette (Herr, höre mein Gebet) von Hauptmann, die „Christnacht“ von Ferd. Hiller und die „Pilgerfahrt der Rose“ von Rob. Schumann.

Die Kammermusik wurde reichhaltig vertreten in dem Concerte der Herren Werner und Venzel, strebsamer junger Hof-Orchester-Mitglieder, und in zwei von dem Clavier-Virtuosen Herrn Mortier de Fontaine gegebenen, wie in der von demselben in engerem Kreise veranstalteten Gedächtnissfeier Beethoven's. Zwei Orchester-Concerte des Herrn Seidel brachten als Novität eine Sinfonie (*G-moll*) von Méhul und eine von Rommel, Professor am hiesigen Conservatorium. Von Virtuosen schliesslich hörten wir ausser der hier weilenden vortrefflichen Clavier-Virtuosin Frau Kolb-Danvin die Gebrüder Holmes, Violinisten, in drei Concerten, in welchen man insbesondere das vortreffliche Zusammenspiel in Spohr'schen Duo-Compositionen anerkannte.

### Alfred Jaell.

Alfred Jaell hat diesen Winter, nachdem er den Sommer am Rheine und in den Bergen der Schweiz, den Herbst grösstentheils in seiner Vaterstadt Triest zugebracht, von Ende November v. J. bis Anfang Januar d. J.

in allen bedeutenden Städten der Schweiz Concerte gegeben und überall Triumphe gefeiert, die zu den glänzendsten gehören, welche in unserer Zeit einem Virtuosen zu Theil werden können, und um so ehrenvoller sind, weil sie meistentheils durch den Vortrag classischer Musik errungen wurden. Jaell hat drei Mal in Zürich, drei Mal in Genf, in Neufchatel, Lausanne, Chur, St. Gallen, Basel, Winterthur in jeder Stadt zwei Mal gespielt u. s. w. Sämmtliche Concerte waren überfüllt, und der geniale Künstler wurde überall mit Begeisterung aufgenommen. In Zürich wurde er den Tag nach seiner Ankunft von dem Gesang-Vereine mit einer Serenade begrüsst. Am fabelhaftesten war sein Erfolg an Enthusiasmus und an Einnahme in Genf. Alle Blätter stimmen darin überein, dass niemals ein Künstler dort so volle Häuser gemacht habe, wie Alfred Jaell; er gab seine Concerte in dem grossen Saale des Conservatoriums, und dieser war so überfüllt, dass sogar die Estrade vom Publicum besetzt war. Drei bis vier Stücke musste Jaell stets *da capo* spielen, unter Anderem die Scherzi aus den beiden Trio's von F. Mendelssohn. Auch mit Beethoven's grosser, Kreutzer gewidmeten Sonate für Clavier und Violine, und mit R. Schumann's Quintett errang er ganz ausserordentlichen Beifall, wie er denn vollends durch den meisterhaften Vortrag der Solostücke von Bach, Händel, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Kirchner und seiner eigenen höchst glänzenden Compositionen Alles zu den lebhaftesten Ovationen hinriss.

Am 8. Januar gab A. Jaell sein Abschieds-Concert in Genf, und am 12. d. Mts. spielte er schon wieder in Hannover im fünften Abonnements-Concerte. Er trug hier R. Schumann's Concert in *A-moll*, die Gavotte in *G-moll* von Bach, ein Lied ohne Worte von Mendelssohn und Wagner's Tannhäuser-Marsch, von Liszt eingerichtet, vor. Letzteren musste er auf stürmisches Verlangen wiederholen.

Am 22. Januar spielte er zu Kassel im Hoftheater-Concerte das Concert in *C-moll* von Beethoven und Solostücke von Bach, Mendelssohn, Liszt und von eigener Composition; am 24. Januar im Abonnements-Concerte zu Göttingen Beethoven's Sonate in *As-dur*, Op. 26, Schumann's Variationen für zwei Flügel und mehrere Solostücke.

Gegenwärtig wird der eminente Künstler, bekanntlich Hof-Pianist Sr. Majestät des Königs von Hannover, einige Wochen, wie alljährlich, in Hannover zubringen und in den musicalischen Soireen bei Hofe mitwirken.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** In der dritten Soiree für Kammermusik hörten wir ein Violin-Quartett (in *D-moll*) von Mozart und das grosse *B-dur*-Quartett, Op. 130, von Beethoven. Dazwischen spielte Fräulein Schönerstedt aus Düsseldorf, dem Vernehmen nach eine Schülerin der Frau Schumann, das Clavier-Trio in *D-moll*, Op. 49, von Mendelssohn mit den Herren von Königslöw und B. Breuer und gewann besonders durch den Vortrag des Scherzo verdienten Beifall.

In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft lernten wir einen ganz vortrefflichen Violoncellisten, Herrn Karl Goltermann, Professor am Conservatorium zu Prag, kennen und hochschätzen. Herr Goltermann, der nicht mit dem Musik-Director Herrn Goltermann in Frankfurt a. M. zu verwechseln ist — Beide sind nicht anders verwandt, als dass letzterer fürs Violoncell componirt, ersterer das Instrument spielt —, gehört durch den markigen Ton, den er auf allen Saiten hat, und die hohe technische Vollendung seines Spiels zu den ausgezeichnetsten Meistern des Violoncells. Er erregte durch den Vortrag des Adagio und Finale aus einem Concerte von B. Romberg und einer Phantasie über böhmische Volkslieder ganz enthusiastischen Beifall. Da er bisher noch keine grössere Kunstreise gemacht hat, so halten wir es um so mehr für Pflicht, die musicalische Welt auf diesen hervorragenden Künstler aufmerksam zu machen.

Vor Kurzem hatte der hiesige Sängerbund, gegenwärtig unter der technischen Leitung des Herrn Brambach, ein Liedertafelfest in dem schönen grossen Saale des Herrn Dickopf veranstaltet. Es waren über dreihundert Theilnehmer versammelt, unter denen bis zu den Frühstunden des folgenden Tages eine ausserordentlich heitere Stimmung herrschte, die während und nach der Tafel durch launige Texte zu allgemeinen Gesellschaftsliedern genährt wurde, während auch wirklich künstlerische Leistungen auf anerkennungswerthe Weise gar sehr zu dem Gelingen des Festabends beitrugen. Wir zählen zu diesen die Vorträge einiger vierstimmiger Männergesänge, welche durch frische, kräftige Stimmen ausgeführt, allgemeinen Beifall erlangten, und dann vor Allem auch die Aufführung der „italiänischen Oper“ von Stolze, einer köstlichen Parodie der gewöhnlichen italiänischen Opernmusik, welche die Darsteller in Costume auf echt humoristische Weise mit grosser Gewandtheit in Gesang und Spiel zu wahren Ergötzen der Zuhörerschaft durchführten.

Am Mittwoch den 30. Januar hatte der städtische Singverein unter der Direction des Herrn F. Breunung eine öffentliche Sitzung veranstaltet, zu welcher sich das eingeladene Publicum zahlreich versammelt hatte. Es wurde ein *Te Deum* von Händel aufgeführt, das wir noch nicht gehört hatten; es enthält besonders hübsche Soloästze, während die Chöre fast alle sehr kurz sind und nicht die breite Entwicklung haben, die man sonst bei Händel gewohnt ist. Nach dem *Te Deum* wurde das in seiner Art doch sehr schöne *Stabat Mater* von Rossini gesungen. Beide Leistungen waren des rühmlichen Rufes, den der Verein geniesst, würdig, und auch der Vortrag der Soli, meist durch Kräfte aus der Mitte des Vereins, war recht anerkennungswerth. Eine zahlreichere Theilnahme der Herren Sänger für Tenor und Bass wäre zu wünschen gewesen.

Am 12. Januar fand in Hannover das fünfte Abonnements-Concert unter Mitwirkung der Herren Roger und Jaell Statt. — Roger sang eine Arie aus „Joseph und seine Brüder“, so wie eine ihm dedicirte Composition von Meyerbeer. Jaell spielte Schumann's *A-moll* Concert, „Gavotte“ von Bach, „Lied ohne Worte“ von Mendelssohn und „Tannhäuser-Marsch“ von Liszt. Nach mehrmaligem Hervorruf und stürmischem *Da capo* auch des letztgenannten Stückes spielte er noch seine Transscription über den Pilgerchor aus Tann-

häuser. Von Orchesterwerken wurden die *G-moll-Symphonie* von Mozart und *Concert-Ouverture* von Rietz gegeben. Das Concert war ganz aussergewöhnlich überfüllt. Gestern trat Roger zum letzten Male an hiesiger Bühne auf als Prophet.

Charakteristisch für den traurigen Stand, welchen gegenwärtig die deutschen Theater-Unternehmungen in Ungarn einnehmen, dürfte nachstehende Annonce sein, die der pressburger Theater-Director Kottaun, ein in seiner Stellung eben so tüchtiger als gewissenhafter Mann, gelegentlich der Anzeige, dass eine ungarische Gesellschaft gastiren wird, zu veröffentlichen sich bemüssigt sieht: „Da ich mir durch die Completirung meiner Gesellschaft, so wie durch Vorführung so vieler Novitäten gewiss alle Mühe gegeben habe, um die Zufriedenheit des geehrten Publicums zu erwerben, so ist doch durch die politischen Zeitumstände das Interesse für das Theater erstorben. Die Einnahmen sind daher so gering, dass keinen Tag nur die nöthigsten Tageskosten eingehen, wozu die Gage der Mitglieder nicht gerechnet ist. Da nun durch eine derartige Stockung des Geschäftes die Existenz so vieler Familien auf dem Spiele steht, so wage ich es hiermit öffentlich und im Namen aller meiner Mitglieder, an die allgemein bekannte Gastfreundschaft und Herzengüte der Bewohner Pressburgs zu appelliren und im Vereine mit dem Herrn Director Szigeti die Bitte zu stellen, durch zahlreichen Besuch das Theater zu unterstützen. Obwohl meine Zunge deutsch, so ist doch mein Herz für das theure Ungarland, welchem ich schon durch zwölf Jahre als Director des k. st. Theaters zu Oedenburg, so wie jetzt durch vier Jahre dem k. st. Theater zu Pressburg angehöre, so wie ich auch meine Jugendzeit in der königlichen Freistadt Pressburg durch sechs Jahre als Schauspieler unter Direction des weil. Fr. Pokorny zugebracht habe, und mir schmeicheln darf, durch meine Leistungen sowohl als Komiker wie als Regisseur mir die allgemeine Zufriedenheit des geehrten Publicums erworben zu haben. Mit dieser Erinnerung wage ich es nochmals, meine oben gestellte Bitte zu wiederholen.“

Von R. Benedix ist ein Volksspossenspiel in drei Acten erschienen unter dem Titel: „Der Teufel und der Schneider.“

### B e r i c h t i g u n g .

In Nr. 3 der Niederrheinischen Musik-Zeitung ist in einer Notiz aus Frankfurt am Main, unterzeichnet A. F., gesagt, dass Herr C. Gollmick der freie Eintritt in die Museums-Concerte nicht gestattet, und dass demselben auf sein Gesuch keine Antwort zugekommen sei. Herr G. wandte sich im Anfange des Winters an ein Mitglied des Museums-Vorstandes um Gewährung einer Freikarte; es wurde ihm darauf mündlich eröffnet, dass der Vorstand zwar keine neuen Freikarten ertheile, weil mit diesen persönlichen Karten öfters Missbrauch geschehe, dass aber Herr G. ohne Karte der Zutritt zu den Concerten gestattet sei. Herr G. suchte hierauf um eine Freikarte für seine Tochter nach, die ihm verweigert wurde; zugleich wurde er jedoch aufmerksam gemacht, dass seiner Tochter der Besuch der Proben freistehe. Trotz dieser Vorgänge erhielt der Museums-Vorstand einige Wochen später ein abermaliges Gesuch des Herrn G., welches allerdings keine Erwiderung fand, da die Sache bereits erledigt war. Es ist allerdings bedauerlich, dass der Museums-Vorstand bei den zur Zeit höchst ungenügenden Concert-Localitäten den freien Eintritt mehr beschränken muss, als ihm lieb ist; denn die zahlenden Concertbesucher müssen sogar eine Stunde vor Anfang der Concerte sich ihren Platz erobern! Der Zutritt zu den Proben ist allen Künstlern unverwehrt, und diese Erlaubniss wird auch von solchen, die wirkliches Interesse für Kunst und Kunstwerke haben, reichlich benutzt.

H.

### Die deutsche Tonhalle

setzt hiermit auf die Composition nachstehenden Gedichtes für den vierstimmigen Männerchor den Preis von Fünfzig Gulden rhein. und ladet deutsche Tondichter zur Bewerbung ein.

Mit Ertheilung des Preises wird auch dieses Gedicht, wie seine Composition, Eigenthum des betreffenden Bewerbers; bis dahin aber bleibt es unserem Vereine allein zu eigen und darf nur zu dieser Preis-Bewerbung benutzt werden.

Die Bewerbungen sind im Mai d. J. frei an uns in der bekannten Form einzusenden

Mannheim, im Januar 1861.

Der Vorstand der deutschen Tonhalle.

#### Deutscher Männer Festgesang.

Lass schallen, deutscher Männerchor,  
Gesang fürs deutsche Vaterland!

Lass steigen ein Gebet empor  
Zu Gott, wie reinen Opferbrand.

Auf Liedes Schwingen  
Soll aufwärts dringen

Ein Ruf, aus tiefster Brust gesandt:

**Ein einig starkes Vaterland!**

Sind Deutschlands Glieder auch zertheilt,

Und winden sich zerstückt in Schmerz:

Es schlägt die Stunde, die sie heilt;

Ist doch gesund sein edles Herz.

Wir steh'n zusammen

In heil'gen Flammen

Und heben hoch zum Schwur die Hand:

**Ein einig starkes Vaterland!**

Gebet und Schwur, o macht uns stark,

Zu opfern freudig Gut und Blut;

Füllt unsern Arm mit Heldenmark,

Stählt unsre Brust mit hohem Muth.

Mannhaftes Ringen

Muss Sieg uns bringen;

Dann Heil! Durch Volkes Kraft erstand

**Ein einig starkes Vaterland!**

K. A. Mayer.

### Ankündigungen.

#### Bitte um Beachtung.

Behufs Anfertigung eines Verzeichnisses **aller** deutschen **Gesangvereine** werden die Directionen derselben **dringend** ersucht, ihre Namen und Adressen recht bald einzusenden an die Verlagshandlung des Herrn C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

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

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.