

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 5.

KÖLN, 1. Februar 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Cherubini V. — Ein Falsum in Mozart's Messias-Partitur. Mitgetheilt von Dr. Baumgart. — Aus Münster (Concert von Joachim und Brahms). Von F. — Aus Bremen (Sing-Akademie, Concerte). Von Wl. — Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Zweiter Musik-Abend des Conservatoriums — Aachen, Verein der Serapionsbrüder, J. de Monasterio).

Cherubini.

V.

(S. Nr. 48 und 52 v. J., Nr. 1 und 4 d. J.)

Zu der Ernennung Cherubini's zum Director des Conservatoriums hatte vorzüglich der Ruhm beigetragen, den er durch seine Kirchen-Compositionen erlangt hatte, namentlich durch das *Requiem* — vierstimmig mit grossem Orchester —, welches er zur Jahresfeier des Todestages Ludwig's XVI. geschrieben hatte. Es wurde den 21. Januar 1816 in der Kirche von St. Denis zum ersten Male aufgeführt. Eine Wiederholung fand erst im Februar 1820 in derselben Kirche Statt zur Feier der Exequien des Herzogs von Berry, der am 13. Februar jenes Jahres durch den Fanatiker Louvel ermordet wurde*).

Acht Monate später trat für die königliche Familie ein freudigeres Ereigniss ein, die Geburt des Herzogs von Bordeaux (29. September 1820). Zur Feier der Taufe des Kindes, welche erst am 1. Mai in der Kirche *Notre Dame* Statt fand, wurde die Fest-Oper *Blanche de Provence ou la Cour des Fées* an demselben Abende in den Tuilerien, und am folgenden in der grossen Oper gegeben. Der Text war von Théaulon und Rancé, die Musik von Berton, Boieldieu, Kreutzer, Paer und Cherubini.

*) Man erinnert sich, dass der Dolch des Mörders den Herzog auf den Stufen des Portals des grossen Opernhauses traf, als er seine Gemahlin bis zum Wagen begleitete. Weniger bekannt dürfte sein, dass der damalige Erzbischof von Paris, de Quelen, dem Sterbenden, den man in den Directionssaal des Opernhauses gebracht hatte, nur unter der Bedingung die letzten Tröstungen der Kirche spendete, dass das Haus niedergerissen werde. Die Oper wurde zunächst nach dem Theater Favart verlegt, und spielte am 19. August 1821 zum ersten Male in dem Hause in der Strasse Lepelletier, wo sie noch ist, da erst jetzt der Bau eines neuen Theaters für sie auf dem *Boulevard des Capucines*, der *Rue de la Paix* gegenüber, begonnen hat. Vgl. *Architectonographie des Théâtres par Alexis Donnet & Uriazzi*, fortgesetzt von Kaufmann.

Sie ist vergessen bis auf das liebevolle Wiegenlied von Cherubini für drei Frauenstimmen im Chor: „*Dors, noble enfant*“, welches noch auf dem Repertoire der Concerte des pariser Conservatoires steht und neuerdings auch in Deutschland wieder gedruckt worden ist*).

Das nächste Gelegenheitswerk des Meisters war die Messe zur Krönung Karl's X. Diesem Werke hat er aber einen so grossartigen Charakter gegeben, dass es als ein monumentales für ewige Zeiten dasteht durch Grösse und Erhabenheit der Gedanken, Tiefe der Auffassung, Adel des Ausdrucks, Reichthum und Pracht der Harmonie und der Klangfarben und durch leuchtende Klarheit in allem Polyphonen und Harmonischen.

Die Krönung fand am 29. Mai 1825 in der Kathedrale zu Rheims Statt. Die Composition der Musik zu der Feierlichkeit war Lesueur und Cherubini übertragen, Solo-Parteien wurden durch den Auftrag ausgeschlossen. Der Chor bestand bei der Ausführung aus 20 ersten und 20 zweiten Sopranen, 28 Tenören und 28 Bässen, mithin aus 96 Sängern; die Instrumental-Partie zählte 36 Violinen, 30 Violen, Violoncelle und Contrabässe, 36 Blas- und Schlag-Instrumente — zusammen 102; Alles in Allem 198 Künstler, und zwar auserwählte.

Der König zog unter den Klängen eines pompösen Marsches in die Kirche ein. Als der celebrirende Erzbischof ihm das Schwert überreichte, ertönte das Anthem *Confortare* von Lesueur und während der Vorbereitung zur Salbung das Anthem *Gentem Francorum* von demselben Componisten. Während der sieben Salbungen erklangen die Chöre: *Unxerunt Salomonem* und *Vivat rex, vivat in aeternum!* Hierauf folgte der Krönungsmarsch, und in dem Augenblicke, wo die Krone dem Haupte Karl's X. aufgesetzt wurde, ertönte das *Vivat rex* noch einmal, jetzt von dem vollen Werke der Orgel begleitet. Dabei liess

*) Bei C. F. Peters in Berlin und Leipzig, mit Clavier-Begleitung und deutscher Uebersetzung des Textes. Pr. 12½ Ngr.

man nach altem Brauche eine Menge Tauben und andere Vögel in dem Dome auffliegen, die Kirchthüren wurden geöffnet, das Volk strömte hinein, während auf dem Platze die rings aufgestellten Corps der Cavallerie- und Infanterie-Musik schmetterten, die Glocken läuteten und die Kanonen donnerten. Zugleich wurde ein kurzes *Te Deum*, ebenfalls von Lesueur, gesungen.

Hieran schloss sich die Messe von Cherubini, in welcher ausser den Chören der Marsch bei der Communion, einer der erhabensten und genialsten Instrumentalsätze, die je geschrieben sind, einen erstaunenswerthen Eindruck machte.

Johann Sebastian Bach's Messe in *H-moll*, Beethoven's *Missa solemnis* in *D-dur* und Cherubini's *Messe du Sacre* sind die drei leuchtendsten Gestirne am Himmel der Kirchenmusik. Für die Geschichte der Tonkunst wäre eine Betrachtung der verschiedenen Phasen der Entwicklung der Kirchenmusik von den alten Italiänern und Niederländern an bis auf Bach, und von ihm durch Haydn, Mozart, Hummel und Genossen hindurch bis auf Cherubini und Beethoven eine höchst erspriessliche Arbeit. Wie wunderbar auch hierbei der Geist gewaltet hat, der sich in der Musik, getragen von den grossen Ideen der Zeit, in dem letzten Jahrzehend des vorigen und in den drei ersten des jetzigen Jahrhunderts erzeugt hat, das beweisen die genannten zwei Werke von Beethoven und Cherubini, die ganz unabhängig von einander zu gleicher Zeit entstanden und doch in Auffassung des Textes, Aufschwung der musicalischen Gedanken und Gestaltung derselben durch breit entwickelte Formen und in der Behandlung der musicalischen Mittel zur Durchführung des Gewollten so viele Berührungspunkte zeigen! Beethoven's Messe wurde in ihren Hauptsätzen zum ersten Male am 7. Mai 1824 in Wien aufgeführt, Cherubini's am 29. Mai 1825 in Rheims; gedruckt wurde die Beethoven'sche erst 1827, später als die Cherubini'sche. Es hatte sich also bei beiden Meistern auf einem anderen Gebiete dasselbe wiederholt, was bei der Composition der Opern *Faniska* und *Fidelio* schon einmal da gewesen war: beide Male war aber Cherubini der Vorgänger gewesen, durch die *Lodoiska* im Opernstil und durch sein *Requiem* und die Messen in *F* und in *D* im Kirchenstil.

In die ersten Jahre von Cherubini's Direction des Conservatoires fällt die Stiftung der Concert-Gesellschaft, welche den Ruhm, den Franzosen die Werke der deutschen Meister der Instrumental-Musik in vortrefflichster Ausführung vorzuführen, bis auf den heutigen Tag zu bewahren gewusst hat. Der eigentliche Stifter dieser Gesellschaft war bekanntlich Habeneck*), der auch die

Seele des ganzen Instituts blieb. Cherubini's Verdienst bei der Sache bestand darin, dass er es war, der die öffentlichen Uebungen der abgegangenen und noch auf dem Conservatoire befindlichen Schüler von je her begünstigte und, sobald sie durch äussere Verhältnisse ins Stocken geriethen, wieder in Fluss zu bringen suchte; ferner, dass er Habeneck's entschiedenes Directions-Talent anerkannte, so dass diesem schon unter Sarrette auf Cherubini's, Gossec's und Méhul's Empfehlung die Leitung jener Uebungen übertragen wurde; endlich hauptsächlich darin, dass er Habeneck's Plan mit dem ganzen Ansehen seiner Stellung unterstützte und dessen Ausführung dadurch möglich machte.

Da die Gründung der Concert-Gesellschaft in Paris nicht nur für die Geschichte der Tonkunst in Paris Epoche machend, sondern auch für die deutsche Musik und deren Verbreitung und künstlerisch vollkommene Ausführung von Bedeutung ist, so haben wir die Entstehung derselben nach der in der letzten Anmerkung angezogenen *Histoire* u. s. w. von A. Elwart bereits in Nr. 20 und 21 des vorjährigen Jahrgangs (1860) ausführlich besprochen, und es bedarf hier nur noch der Anführung der Beweise für Cherubini's energische Mitwirkung aus derselben Schrift. Auf S. 62 u. ff. heisst es: „Als Cherubini von Habeneck die Mittheilung des Planes erhielt, nahm er das Gesuch, die Autorisation beim Minister auszuwirken, mit einem Eifer auf, der seinem Andenken zur Ehre gereicht.“ — „Der Minister de Laroche foucault ging auf Cherubini's Vorschläge ein“, und das Decret vom 15. Februar 1828,

zu Mezières, wo das Regiment, bei dessen Musikcorps sein Vater, aus Mannheim gebürtig, in Garnison stand, war ein musicalisches Wunderkind, das schon im zehnten Lebensjahre Concerte als Violinist gab. Im Conservatoire erhielt er 1804 den ersten Preis der Violinclassen und wurde von der Kaiserin Josephine durch ein Jahrgehalt von 1200 Francs unterstützt. Bald trat er als Solo-Violinist ins Orchester der grossen Oper neben Rud. Kreutzer ein. Sein Directions-Talent entwickelte sich durch die Leitung der Uebungen der Zöglinge des Conservatoires von 1806—1815. In einer dieser Uebungen liess er zum ersten Male in Paris Beethoven's erste Sinfonie in *C-dur* spielen. Darauf Dirigent der *Concerts spirituels*, welche die Verwaltung der grossen Oper veranstaltete, versuchte er die zweite Sinfonie durchzubringen, musste aber statt des Adagio's, welches das Orchester unbedingt verwarf, das Andante (*Allegretto*) der siebenten Sinfonie in *A* einschieben, und dieses wurde gleich bei der ersten Aufführung *da capo* gerufen. Von 1821—1824 war er Director der grossen Oper, während Kreutzer das Orchester leitete. Von 1824 an übernahm er Kreutzer's Stelle und wurde zugleich Professor einer besonders für ihn errichteten Violinclassen. Im Jahre 1828 begannen die Conservatoire-Concerte; am 31. October 1846 zog er sich von der Oper und dem Unterricht seiner Classe zurück, und die Concerte dirigitte er zum letzten Male den 16. April 1848. Neun Monate darauf starb er, den 8. Februar 1849. (*Histoire de la Société des Concerts par A. Elwart, Paris, 1860.*)

*) Franz Anton Habeneck, geboren den 23. Januar 1781

wodurch die Autorisation zu den Concerten erteilt wurde, beginnt: „Auf den Antrag des Directors der *Ecole royale de musique* beschliessen wir“ u. s. w., und der Artikel 9 überträgt ihm die Ausführung des Beschlusses. Das Statut der Gesellschaft trägt an seiner Spitze die Worte; „Mit Zustimmung des Directors der Musikschule“; er war Präsident des Verwaltungs- und des ausführenden Ausschusses (S. 98), und auf seinen Befehl und genau nach seiner Anordnung wurde die stufenweise aufsteigende transportable Tonbühne so gebaut, wie sie noch jetzt besteht. — Cherubini wusste sehr wohl, dass es Habeneck vorzüglich auf Beethoven abgesehen hatte; schätzte er diesen so gering, wie man es erzählt, so hätte er gewiss sich der Förderung und Einrichtung des Ganzen nicht so eifrig angenommen, zumal da er sehr entschieden, ja, hartnäckig in vielen anderen Dingen, die das Conservatoire betrafen, auf seinem Kopfe bestand. So verbot er z. B. den jungen Damen der Musikschule, in den kleineren Concerten der jungen Künstler (*Concerts d'émulation*), die Elwart von 1828 bis 1834 leitete, weder im Chor noch im Sologesange aufzutreten; nur Pianoforte und Harfe durften sie öffentlich spielen, und das Orchester durfte nur Compositionen der Zöglinge aufführen. Trotz aller Vorstellungen der bedeutendsten Professoren hielt er unabänderlich an diesen Beschlüssen fest (Elwart, S. 126).

Sieht man die Programme der Conservatoire-Concerte durch, welche Elwart vom Anbeginn bis zum Jahre 1860 alle mit einander gibt (vgl. Niederrh. Mus.-Ztg. a. a. O.), so erscheinen darin Beethoven und Cherubini fast immer zusammen, jener als Vertreter der Instrumental-, dieser als Vertreter der Vocal-Musik.

Ein Falsum in Mozart's Messias-Partitur.

Nachgewiesen von Dr. Baumgart.

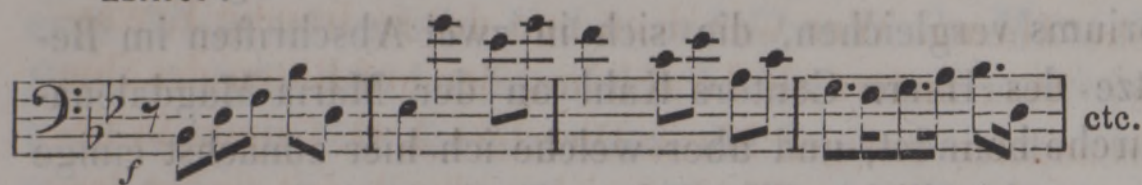
Als ich vor Jahren gelegentlich einmal mit Mosewius über Mozart's Bearbeitung des Händel'schen „Messias“ sprach, äusserte ich meine Bedenken, ob Mozart mit der Instrumentirung der Arie im dritten Theile: „Ist Gott für uns, wer kann uns schaden?“ (Nr. 48 der bei Breitkopf & Härtel gedruckten Partitur) wohl einen glücklichen Griff gethan habe. Bekanntlich ist das Stück mit einem concertirenden Fagott und dem Quartett begleitet. Mosewius fuhr in gewohnter Lebendigkeit sogleich mit der bestimmten Behauptung heraus: „Die ist vom alten Hiller!“ Ich fragte nach Beweisen; er antwortete aber nur mit wiederholten, lebhaften Versicherungen, so dass ich seine Meinung zwar für eine moralische Ueberzeugung, die Sache aber nicht für erwiesen ansehen konnte. Bald hatte ich

sie völlig vergessen und wurde erst in der jüngsten Zeit allmählich wieder daran erinnert, als sich mir die in Folgendem mitgetheilte Untersuchung aufdrang, die, wenn mich nicht Alles trügt, Mosewius' divinatorische Kritik als treffend erweisen wird.

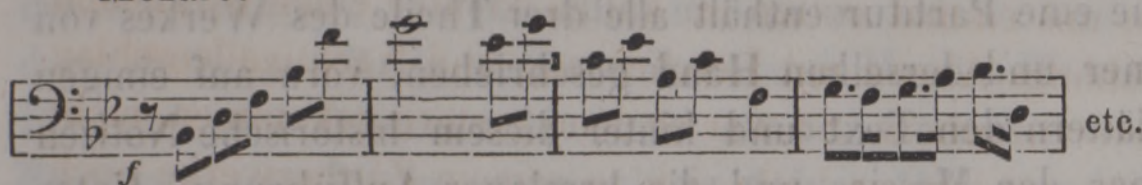
Ich hielt vor Kurzem in der musicalischen Section der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur einen Vortrag über die erste Messias-Aufführung in Breslau im Jahre 1788 durch Joh. Adam Hiller, dessen eigener Bericht über dieselbe in den schlesischen Provincial-Blättern (Jahrgang 1788) sich vorfindet. Ausser diesem konnte ich aber auch die Partitur von Hiller's Bearbeitung des Oratoriums vergleichen, die sich in zwei Abschriften im Besitze des Herrn Cantors Kahl an der Maria-Magdalena-Kirche befindet, und über welche ich hier zunächst einige ihren urkundlichen Werth betreffende Notizen geben muss. Die eine Partitur enthält alle drei Theile des Werkes von einer und derselben Hand geschrieben, vorn auf einigen Blättern den Text und hinter diesem historische Notizen über den Messias und die breslauer Aufführung. Unter diesen steht: „Geschrieben Bresslau den 7. Juny 1794.“ Eine Stelle der Notizen bekundet Hiller als den Verfasser der Partitur; auf dem Titel nennen ihn beide Abschriften gar nicht, eben so wenig anderswo. Doch beweist jene Angabe dasselbe auch für die zweite Partitur, die mit der ersten gleichen Inhalt hat. Diese zweite trägt auf dem Titel den Namen ihres früheren Besitzers, Schlechthaupt, eines ehemaligen Cantors an der Magdalenenkirche, der zu Anfang dieses Jahrhunderts gestorben ist und aller Wahrscheinlichkeit nach zur Zeit der Hiller'schen Aufführung bereits im Amte war. Da die Aufführung in der Magdalenenkirche Statt fand, so ist wohl der Zusammenhang der Verhältnisse kein anderer, als dass Hiller dem ihm vielleicht mannigfach behülflichen Cantor eine Abschrift seiner Partitur gestattet hat. In der That scheint die Handschrift der ersten beiden Theile Schlechthaupt's eigne zu sein; der dritte ist, wie es scheint, von einem Notenschreiber angefertigt, sehr sauber und deutlich. Vielleicht liess Schlechthaupt ihn später hinzufügen, weil er selbst aus irgend einem Grunde verhindert war, seine Abschrift zu vollenden. Die zuletzt beschriebene Partitur ist im Ganzen die zuverlässigere, wiewohl beide keine bedeutenden Fehler enthalten. Die Uebereinstimmung beider lässt vermuthen, dass die eine der anderen zur Quelle gedient hat, und wahrscheinlich hat der Kaufmann die seine von der des Cantors abgeschrieben oder abschreiben lassen, da sie erst sechs Jahre nach Hiller's Anwesenheit in Breslau vollendet ist. Beschaffenheit und Abstammung sichern jedenfalls den Partituren vollständige Glaubwürdigkeit.

Die Vergleichung derselben mit Händel's Original und mit Mozart's Bearbeitung ergab zwar so Manches, was auch in weiteren Kreisen interessant und belehrend sein könnte; indess gehört eine Mittheilung desselben nicht zum Zwecke dieser Zeilen. Hier habe ich zunächst nur die mich höchlich überraschende Entdeckung zu erwähnen, dass die oben bezeichnete Arie sich in der Hiller'schen Partitur Note für Note vollständig gleichlautend mit der gedruckten Mozart'schen vorfindet, mit alleiniger Ausnahme von drei Tacten, in denen der Fagott folgende Abweichung zeigt:

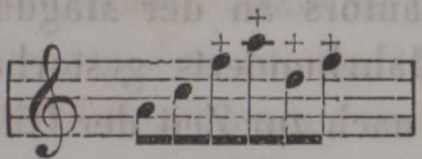
Hiller:



Mozart:

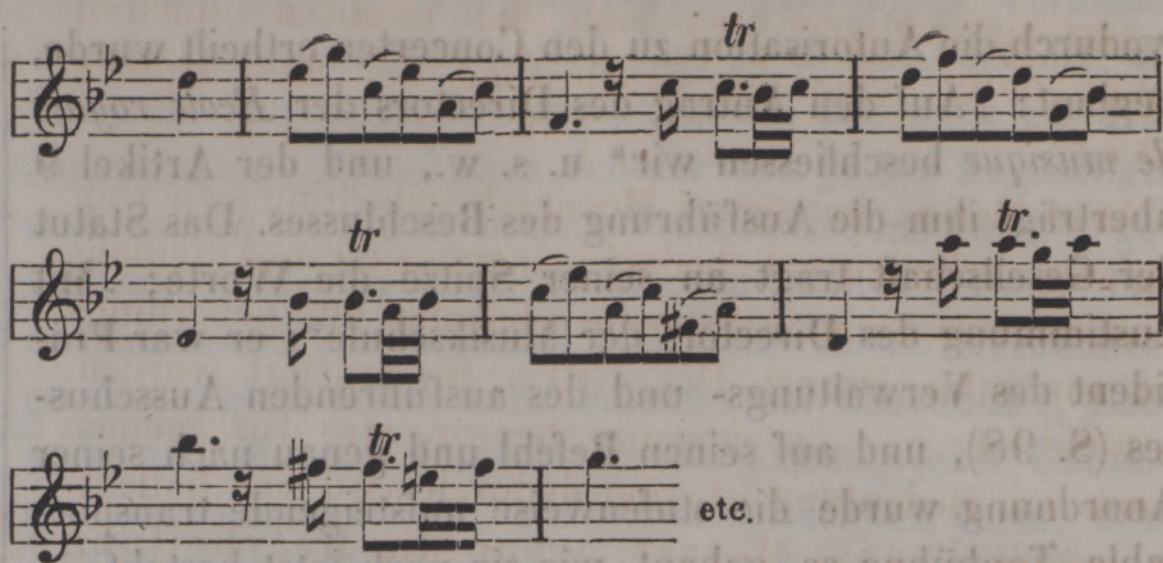


Die Stelle bildet den 67.—69. Tact der Arie und gehört zu einem kurzen Zwischenspiele vor den Textesworten: „Hier ist Gott, der sie gerecht macht!“ Geigen, Bratsche und Bass stimmen bei Hiller und Mozart genau überein. Der Grund für die veränderte Führung des Fagotts ist wenigstens im dritten Tacte klar; vergleicht man nämlich die Geigen-Figur:



so geht diese bei Hiller an den bezeichneten Stellen mit dem Fagott in Quartan, statt welcher bei Mozart Sexten hergestellt sind. Auch der Anfang ist offenbar nur geglättet, und das Ganze erscheint wie die nicht eben schwierige Verbesserung einer Ungeschicklichkeit, die der Redacteur der Mozart'schen Partitur bei einiger Aufmerksamkeit sehr wohl wahrnehmen und entfernen konnte.

In Händel's Original-Partitur, von der ich eine correcte Abschrift vergleichen konnte, ist das ganze Stück bloss mit zwei Geigen *unisono* und mit dem *Continuo* begleitet. Die auffallenden Abweichungen bei Mozart haben die englischen Herausgeber von Händel's Werken (Handel Society, 1850) veranlasst, dasselbe doppelt abdrucken zu lassen: zuerst nach dem Original, dann nach der Mozart'schen Partitur, so dass eine Vergleichung sehr leicht und bequem ist. Für diejenigen, die diese Ausgabe nicht erlangen können, stehe hier das durchgehende Begleitungs-Motiv des Originals:



Es wird besser als alle Beschreibung veranschaulichen, wie sich bei Mozart und Hiller der Solo-Fagott und die Geigen daraus gestaltet haben.

Eine Untersuchung des wahren Sachverhalts schien mir um Mozart's willen geboten und hat mich zu folgenden Erwägungen und Ergebnissen geführt:

Zunächst entstand mir ein Zweifel, ob die Arie nicht vielleicht aus Mozart's Partitur in die mir vorliegenden Hiller'schen übertragen sein könnte. Der Zeit nach war das möglich. Die eine der Abschriften trägt bekanntlich die Jahrzahl 1794; Mozart bearbeitete den *Messias* 1789. Aber die Annahme ist durchaus unwahrscheinlich. Einmal spricht dagegen das angedeutete Verhältniss der Hiller'schen Abschriften zu einander und zu ihrer Quelle, das, wenn auch nicht thatsächlich festgestellt, doch unter allen muthmaasslichen das wahrscheinlichste ist. Sodann aber ist nichts bekannt davon, dass der *Messias* seit Hiller's Unternehmen, obwohl dieser eine jährlich wiederkehrende Aufführung anzuregen suchte, in Breslau vollständig wieder aufgeführt worden wäre. Einzelnes mag gemacht worden sein, darunter aber schwerlich jene Arie. Das ganze Oratorium ruhte bis 1819, wo es durch den damaligen Verein für Kirchenmusik, den C. v. Winterfeld, Fr. v. Raumer und Mosewius ins Leben gerufen hatten, mit glänzendem Erfolge nach Mozart's Bearbeitung gegeben und einer langen Vergessenheit entrissen wurde. (Vgl. *Allg. Mus. Zeit.*, 1819, S. 798.) In Breslau war also in der nächsten Zeit nach Hiller gar kein Bedürfniss vorhanden, sich um irgend eine Ergänzung oder Verbesserung seiner Arbeit zu bemühen. Ausserdem war Mozart's Partitur bis zum Jahre 1803 nicht veröffentlicht, befand sich im Privatbesitz v. Swieten's oder der Witwe, war schwerlich so ohne Weiteres zu erlangen und am allerwenigsten von einem unbekanntem breslauer Cantor oder Kaufmanne. Und wenn dieser sie wirklich erreicht hätte, warum schrieb er diese einzige, für die meisten damaligen und heutigen Musiker und Musikhörer trockene und schwer verständliche Arie ab, und nichts weiter? — Offenbar sind das lauter arge Unwahrscheinlichkeiten, die das Zeugniß der Hiller'schen Partituren nicht anfechten können.

Viel gewichtiger aber sind die positiven, inneren Gründe dafür, dass die Bearbeitung der Arie Hiller's Werk ist.

Wie Mozart bei seiner Messias-Bearbeitung sich zum Originale verhalten hat, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung; es ist im Allgemeinen bekannt und neuerdings auch von Jahn (Mozart, IV., 459 u. ff.) erörtert worden. Ich hebe hier nur das genauer hervor, was für meinen Zweck von Bedeutung ist, und dadurch wird sich hoffentlich erweisen, dass Mozart, wenn die Bearbeitung der Arie von ihm stammte, sich selbst und allen seinen Grundsätzen völlig untreu geworden wäre.

Die Instrumentirung Händel's hat er zunächst nur in so fern verändert, als dies aus der Ergänzung, Ausfüllung und Verstärkung derselben von selbst folgt; eine Ausnahme machen nur die der verloren gegangenen Technik wegen anders gesetzten Trompeten. Das Händel'sche Streich-Quartett, das ja den bei Weitem grössten Theil des Oratoriums ganz allein begleitet, hat er fast unangestastet gelassen*) und nur an Stellen, wo auf die Orgel gerechnet ist, Mittelstimmen oder Begleitungs-Figuren hinzugefügt, theils für das Quartett, theils auch für Blas-Instrumente. Niemals aber hat er ein Blas-Instrument concertirend hervortreten lassen, wie das in dieser Arie geschehen ist; niemals auch hat er, wie hier, Händel'sche Motive zwischen Streicher und Bläser vertheilt. Das einzige Beispiel dieser Art habe ich in der Arie gefunden: „Wie lieblich ist der Boten Schritt!“ (Nr. 32). Was hier Mozart bei der Begleitung der Singstimme der Flöte zugetheilt hat, steht bei Händel in den Geigen, aber ohne Aenderung einer Note, so dass die Uebertragung mit der in unserer Arie vorgenommenen Ueberarbeitung augenscheinlich gar nicht zu vergleichen ist. Die englischen Herausgeber haben dies bemerkt. Die Arie selbst bietet in Text und Musik nicht die geringste Veranlassung zu der Behandlung, die sie erfahren hat; im Gegentheil steht der einfach innige, demuthvolle Hingabe aussprechende Gesang mit dem Concert-Aufputz des Fagotts in entschiedenem Widerspruche, und Mozart hat nirgends im Messias einen musicalischen Effect auf Kosten der poetischen Wahrheit geschrieben. Wenn man sieht, wie gut er in anderen Stücken Händel's Absicht verstanden hat, auch da, wo die Veranlassung zu vermehrtem äusseren Zierath näher lag und am Ende einen besseren Sinn gehabt hätte, wie z. B. in der Arie: „Erwach' zu Liedern der Wonne!“ (Nr. 16) oder in der schon erwähnten: „Wie lieblich ist der Boten Schritt!“

*) So manches Einzelne, was sich hier anders vorfindet, mag wohl aus Schreib- oder Druckfehlern entstanden sein.

so wird es ganz unglaublich, dass er hier den Sinn des Stückes so arg sollte verfehlt haben. (Schluss folgt.)

Aus Münster.

Den 21. Januar 1862.

Schon die ganze vorige Woche waren die musicalischen Kreise unserer Stadt in freudiger Aufregung. Wo Musikfreunde sich begegneten, begrüßten sie sich mit dem Zurufe: „Er hat zugesagt, er wird kommen!“ Ihr Gespräch bewegte sich nur um dieses einfache und doch so inhaltreiche Thema. Wer war denn nun der so freudig Erwartete? Wer anders als Joachim, der auf Bitten des ihm befreundeten hiesigen Musik-Directors J. O. Grimm in liebenswürdiger Freundlichkeit sich wollte bereit finden lassen, uns einmal mitten im kalten Winter einen wirklichen Frühlings-Abend mit Lerchensang und Nachtigallenschlag hervorzuzaubern. So war er denn gestern gekommen, nicht allein, sondern er hatte sich zu seinem Zauberwerke noch einen Bundesgenossen mitgebracht, den Clavier-Virtuosen Johannes Brahms aus Hamburg, der gerade in Hannover verweilte. Das Concert, oder besser gesagt: das Fest fand gestern Abends Statt im Gerbaulet'schen Saale. Der Saal war überfüllt von Einheimischen und Fremden, die aus Hamm, Soest, Dortmund herübergekommen waren, um die berühmten Künstler zu hören. Wohl noch nie hatte der Saal eine so zahlreiche, glänzende Versammlung in sich vereinigt gehabt.

Nach der zur Einleitung ausgeführten, mit Beifall aufgenommenen Overture zu Anakreon von Cherubini, unter Leitung des Directors Grimm, spielten Joachim und Brahms die Sonate für Violine und Clavier Op. 47 von Beethoven. Danach spielte Herr Brahms das Clavier-Concert in *A-moll* von Schumann und Herr Joachim das Concert für die Violine von Beethoven.

In athemloser Stille lauschte Alles dem wunderbar herrlichen Spiel, in dem die deutsche Kunst einen ihrer schönsten Triumphe feierte. Stürmischer Beifall nach jedem Satze bekundete den überwältigenden Eindruck, bis am Schlusse des grossen Violin-Concertes von Beethoven der begeisterte Hervorruf unter Trompeten- und Paukenwirbel immer aufs Neue wieder ausbrach und nicht enden wollte.

Bei Joachim's Spiel vergisst man Composition, Künstler und Instrument, man genießt der reinen Musik, unbewusst der Mittel ihrer sinnlichen Erscheinung. „Wie der Quell aus verborgenen Tiefen“, so schallt es auch hier aus dem Innern, „und wecket der dunkeln Gefühle Ge-

walt, die im Herzen wunderbar schliefen.“ Seine Technik ist eine so vollendete, dass man bei seinem Spiele völlig vergisst, dass das, was er spielt, schwer sei. Im Violin-Concerte legte er eine Cadenz ein, die mit ihren Doppel-
Terzen in der Gegenbewegung uns glauben machen konnte, der Künstler müsse ein Paar Hände mehr haben, als die gewöhnlichen Sterblichen, und doch machte auch ihr Vortrag nicht im Entferntesten den Eindruck, er wolle darin nur seine Kunstfertigkeit zeigen; nein, die Cadenz ist im edelsten Stil gehalten und verschmilzt mit dem Beethoven'schen Tonsatze zu einem Ganzen, als wenn sie vom Meister selbst geschrieben wäre.

In Johannes Brahms lernten wir einen vortrefflichen Clavierspieler kennen, der sowohl in dem Zusammenspiel mit Joachim, als auch in dem Vortrage des Schumann'schen Concertes seine Meisterschaft bekundete. Namentlich versteht er es, seinen Tönen eine mannigfaltige, wunderbar schöne Klangfarbe zu geben, wie wenn er auf verschiedenen Manualen spielte. Sein Spiel erinnerte uns lebhaft an dasjenige des Musik-Directors Franck in Zürich. F.

Aus Bremen.

Den 26. Januar 1862.

Ende November brachte die Sing-Akademie in der hiesigen Domkirche Haydn's „Schöpfung“, die einige Jahre geruht hatte, zur Aufführung. Das Publicum bewies durch seine Betheiligung — es bestand aus etwa 2000 Personen —, dass es Joseph Haydn's „Schöpfung“ in gutem Andenken behalten, und hatte auch Ursache, mit der schönen, ja, glänzenden Ausführung, wie mit dem reichen Ueberschusse von 400 Thlrn., die leider nicht zu musicalischen, sondern zu architektonischen Zwecken, zur Erbauung eines zweiten Domthurmes, verwandt werden sollen, zufrieden zu sein.

Das vierte Privat-Concert fiel auf den Geburtstag Beethoven's und brachte die neunte Sinfonie und die Walpurgisnacht. Was das Referat der Kölnischen Zeitung über den dortigen Chor sagte, glauben auch wir für den bremmer in Anspruch nehmen zu können. Der Chor der Sing-Akademie sang mit frischer Begeisterung, mit vollständiger Beherrschung der Tonhöhe so wie des geistigen Inhalts; die Orchester-Leistungen waren des Tages und des Gegenstandes würdig. In der Aufführung der Walpurgisnacht lös'te namentlich Herr Behr, welcher auch in der „Schöpfung“ die ungetheilteste Anerkennung fand, seine Aufgabe als Druide in echt künstlerischer Weise; sein vollrunder, markiger Bariton, sein weihevoller Vortrag thaten das ihrige, um die dem Werke innewohnende herr-

liche Jugendkraft Mendelssohn's zu voller Geltung zu bringen.

Im fünften Privat-Concerte erneuerten wir die Bekanntschaft der Pianistin Frau v. Bronsart; sie trug das Chopin'sche *E-moll*-Concert und einzelne Piecen, Novelletten von R. Schumann und eine Tarantella (Motive aus der Stummen) von Fr. Liszt vor. Es muss anerkannt werden, dass die Künstlerin im letzten Jahre nicht nur an Technik, sondern namentlich an musicalischer Reife und Feinheit des Vortrages bedeutend gewonnen hat. Hier und da schien uns der Anschlag und Ausdruck noch grösserer Weichheit zu bedürfen.

Fräulein Ubrich aus Hannover zeigte sich in dem Vortrage der Kunigunden-Arie aus Spohr's „Faust“ als tüchtige Sängerin mit hoher, leicht ansprechender Stimme und natürlicher, angenehmer Behandlung derselben. Dass man ihr gestattete, im zweiten Theile nach der herrlichen Overture Op. 115 von Beethoven den Walzer von Arditì zu singen, dass das Publicum ihn da Capo verlangte, ist Beides für uns unbegreiflich.

Die *D-dur*-Sinfonie ohne Menuett von Mozart wurde in vortrefflicher Weise ausgeführt; die Overture zu Euryanthe war wohl ein wenig im Tempo übereilt.

Das dritte Sinfonie-Concert brachte, dem abgeschiedenen Marschner zu Ehren, die Vampyr-Overture; ausserdem kamen vier Sätze aus Mendelssohn's Sommer-nachtstraum und Beethoven's Eroica zur Aufführung. Namentlich letztere fand eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe; wir erinnern uns in Bremen keiner besseren Orchester-Leistung.

Das sechste Privat-Concert schloss in den Orchester-Rahmen der *B-dur*-Sinfonie von Beethoven, der Athalia-Overture von Mendelssohn, die zum ersten Male hier aufgeführt wurde, und der Zauberflöten-Overture einige reizende Frauenchöre ein. Neu war für uns das Schlummerlied Cherubini's: „*Blanche de Provence*“, „Schlaf, edles Kind“. Die edle und einfache Melodie, die Klarheit der Form, die natürliche, sanfte Entfaltung und Steigerung, deren innere Macht in der richtigen Anwendung weniger Mittel besteht, war von ausgezeichneter Wirkung. Spontini's „Tochter Saturn's“ (Vestalin) und die Arie für Sopran, von Fräulein Beste aus Bremen gesungen, mit Frauenchor und Harfen-Begleitung aus dem Oratorium „Jephta und seine Tochter“ von Reinthaler fanden so reichen Beifall, dass die Tagespresse dringlichst eine weitere Verwendung von Frauenchören in den Privat-Concerten wünscht. Zu bedauern war, dass durch Unwohlsein der Solistin Fr. Lessiak aus Leipzig Hiller's „Klagelied Heloisen's“, das einem Theile unseres Publicums durch eine Aufführung im Künstler-Vereine noch in angenehmer Erinnerung

ist, ausfallen musste. Fräulein Lessiak sang trotz hörbarer Erkältung die grosse Dejanira-Arie: „Wo flieh' ich hin“, aus Händel's Herakles. Unter diesen Umständen wollen wir ein Urtheil über die Künstlerin zurückhalten; wir zweifeln jedoch, ob diese durch und durch in jähem Wechsel dramatischer Gegensätze gehaltene lange und schwierige Arie im Concerte am Platze ist.

Die Harfenspielerin Fräulein Eichberg aus Stuttgart verdient als jugendliches, angenehmes Talent Empfehlung, obwohl noch Vieles zu einer durchgebildeten Künstlerin fehlt. Gäbe es nur für die Harfe hörenswerthere Compositionen, als Godefroid's *Fantaisie espagnole* und Parish-Alvar's *Danse des Fées!*

In einem der nächsten Concerte erwartet uns eine neue Sinfonie von C. Reinthaler, welcher unsere Musikfreunde natürlich mit grosser Spannung entgegen sehen.

Wl.

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag den 28. Januar 1862.

Programm. I. Theil. 1. Overture zu Figaro's Hochzeit von Mozart. 2. Arie für Sopran aus der Oper „Der Zweikampf“ von Herold (Fräulein Henriette Rohn aus Mannheim). 3. Violin-Concert von F. Mendelssohn (Herr J. de Monasterio aus Madrid). 4. „Frühlingsbotschaft“ für Chor und Orchester von Niels W. Gade. 5. Overture „Michel Angelo“ von Gade (zum ersten Male).

II. Theil. 6. Sinfonie in *B-dur* (Nr. 4) von Gade. 7. *Fantaisie espagnole* für die Violine von J. de Monasterio. 8. Finale aus der Oper „Lorelei“ von F. Mendelssohn.

Wie man sieht, war das sechste Concert hauptsächlich ein Ehren-Concert für Niels W. Gade, der uns die Freude machte, in Köln einige Tage zu verweilen und seine im Programm genannten Werke selbst zu dirigiren. Wie wahr und natürlich empfunden wehte uns aus dem Gesangstück „Frühlingsbotschaft“ von Geibel das Gefühl des Frühlings aus allen Melodien des Chors, aus allen Tönen der Instrumente entgegen! Als Gade ans Pult trat, um dieses reizende Stück zu dirigiren, wurde er vom Chor, Orchester und Publicum mit rauschendem Applaus empfangen, in den die Fanfare der Trompeten und Pauken einfiel.

Schon am Vorabende des Concertes hatte der kölnner Männer-Gesangverein eine öffentliche Liedertafel zu Ehren Gade's veranstaltet, der, zu den besten Componisten für mehrstimmigen Männergesang gehörend, dem Vereine einige seiner schönsten Lieder gewidmet hat. Nach dem vortrefflichen Vortrage der Lieder: „Gondelfahrt“, „Wanderlied“, „Warnung vor dem Rhein“, begrüßte Herr Professor Vack, Präsident des Vereins, den Ehrengast, und die zahlreiche Versammlung — an 250 Personen — stimmte brausend in das Hoch auf den Gefeierten ein. Dann wurden Rietz' „Morgen-

lied“, Schumann's „Lotosblume“, Hiller's „Goldne Zeit“ und das Volkslied: „Jetzt gang' i ans Brünnele“, alle, aber besonders das letztere, mit solcher Meisterschaft gesungen, dass unser Gast ganz davon ergriffen war und dem Vereine und dessen Dirigenten Franz Weber auf herzlichste Weise seinen Dank aussprach. Noch zwei Lieder von Gade: „Die Rose“ und „Das Reh“, erklangen, und zum Schlusse Mendelssohn's Chor: „Der frohe Wandersmann“, dem Herr A. Pütz nach seiner Weise einige Strophen von humoristischen Reimsprüchen auf den Namen „Gade“ in einer bekannten, von Brummstimmen begleiteten Melodie anfügte. Das Fest währte in heiterer Geselligkeit bis lange nach Mitternacht.

Im Concerte dirigitte Gade ferner zum Schlusse der ersten Abtheilung sein neues Orchesterstück: „Michel Angelo“, und zur Eröffnung der zweiten seine Sinfonie in *B-dur* (Nr. 4).

Die Overture glaubten wir zu einem Drama geschrieben, das wir nicht kannten; allein dies ist nicht der Fall, sondern der Componist hat die Ueberschrift „Michel Angelo“ nur als ein Motto, als ein Programm darüber gesetzt. Wir können auch nach Anhörung dieses Orchesterstückes unsere Ansicht über dergleichen Musik, die ihren Inhalt nicht aus ihrem eigenen Wesen schöpft, sondern ihn von aussen her nimmt, oder wenigstens hernehmen will, nicht ändern. Aber auch abgesehen von dem historisch-psychologischen Vorwurf dieses Stückes, schien uns der rein musicalische Werth nicht so hoch zu stehen, wie in den früheren sinfonischen Arbeiten Gade's, den wir — aufrichtig gesagt — in dem Aufwand von Kraft-Klängen kaum wieder erkannt haben. Wann werden unsere Componisten die Posaunen auf das Maass zurück führen, welches Mozart und auch Beethoven noch zu wahren wussten? Ihre höchst charakteristische und ergreifende Wirkung geht ganz verloren, wenn sie einem vom Anfang bis zum Ende ins Ohr dröhnen.

Dagegen feierte Gade durch die schöne *B-dur*-Sinfonie einen wahren Triumph; jeder Satz, namentlich aber das Andante, das reizende, höchst originelle Scherzo und das frisch und feurig dahin rauschende Finale regten das Publicum zu dem lebhaftesten Applaus auf, der am Schlusse in den Hervorruf des Componisten unter dem Schall der Trompeten und Pauken als eine von der allgemeinen Stimme geforderte Ovation ausbrach. Ist es aber zu läugnen, dass sie, abgesehen von ihrem übrigen Werthe, von ihren anmuthigen Motiven und der reizenden Instrumentirung, hauptsächlich der Klarheit und Durchsichtigkeit des Tongewebes diese Aufnahme verdankte und überall verdanken wird, wo der Sinn des Publicums sich noch an dem wahren Musicalisch-Schönen erfreut und nicht an nervenpackender, weltchmerzlicher Aufregung Gefallen findet?

Aber nicht nur der Norden hatte einen Künstler gesandt, unser diesmaliges Concert zu verherrlichen, auch von Südwesten her erschien der Vertreter eines Landes, aus welchem seit langen Jahren kein musicalisches Licht zu uns gedrungen war, Herr J. de Monasterio aus Spanien.

Dieser junge Mann besitzt alle Eigenschaften, die zu der sicheren Erwartung berechtigen, dass er binnen Kurzem einen bedeutenden Rang unter den Tonkünstlern einnehmen wird. Schon jetzt ist er ein Meister auf der Violine; sein Ton ist schön und voll, sowohl im Adagio als im Allegro, auch bei den schwierigsten Passagen, seine technische Fertigkeit vollkommen; sein ganzes Spiel hat etwas Geniales, das unwillkürlich einnimmt und fesselt. Der Vortrag

des Concertes von Mendelssohn zeigte die genannten Vorzüge in hellem Lichte und offenbarte zugleich die echte Künstlernatur durch die Art und Weise der Auffassung und des Ausdrucks, der, ohne in ein übertriebenes *Tempo rubato* zu verfallen, doch eben so weit entfernt blieb von metronomischem Einerlei als von virtuoser Effecthascherei. Es war eine wahre Ueberraschung für die Zuhörer, an einem Südländer diese Verläugnung der Subjectivität als Virtuose und im Gegensatz derselben das gediegene Versenken in das darzustellende Object, in das musicalische Kunstwerk wahrzunehmen. Stürmischer Beifall und Hervorruf wurden ihm zu Theil, wie das überall nicht ausbleiben wird auf der Reise durch Deutschland, die er von hier aus anzutreten denkt.

Von seiner Composition hörten wir ein grosses Concert und eine „maurische Elegie“ in der musicalischen Gesellschaft, eine Phantasie über spanische Melodien am Concert-Abende und eine andere in einer Matinee bei Herrn Capellmeister Hiller. In allen diesen Musikstücken offenbart sich ein glückliches Talent und, namentlich in den beiden zuerst genannten, ein gelungenes Streben nach gediegem Inhalt.

Herr Monasterio hat seine Studien auf dem Conservatorium zu Brüssel gemacht, wo de Bériot hauptsächlich sein Lehrer war; gegenwärtig ist er Mitglied der Capelle der Königin von Spanien und Professor der ersten Violinclassen am Conservatorium zu Madrid.

Ein dritter Glanzpunkt an dem Concert-Abende des Dinstags war die Sängerin Fräulein Henriette Rohn vom Hoftheater zu Mannheim. Wir hatten schon im December v. J. Gelegenheit, diese ausgezeichnete Künstlerin in den Concerten bei der Jubelfeier des Gesangsvereins in Elberfeld zu bewundern (vgl. Nr. 50 d. vor. Jahrg.). Ihr hiesiges Auftreten machte in der Arie aus Herold's Zweikampf, einer nicht ganz glücklichen Wahl, obwohl sie der Sängerin Gelegenheit gab, ihre Kunstfertigkeit zu zeigen, allerdings auch grossen Eindruck, allein erregte doch nicht in demselben Grade, wie in Elberfeld, die Begeisterung der Zuhörer. Die hiesige tiefere Orchesterstimmung genirte, wie es schien, die nicht daran gewöhnte Künstlerin, während man sich freute, endlich einmal in dem Gürzenich eine frische, jugendkräftige Stimme zu hören, welche den Saal bis in seine fernsten Ecken ausfüllte. Denn mit Ausnahme der Frau Rübsamen-Veith war uns das seit Jahren nicht geboten worden.

Zum Schluss des Concertes fand die Aufführung des Finales von Mendelssohn's „Lorelei“ Statt, und in dieser wurde der Solo-Partie durch Fräulein Rohn eine so mächtig wirkende, dramatisch ausdrucksvolle und über Chor und Orchester, ohne dass die Stimme jemals auch nur entfernter Weise zum Schrei wurde, emporragende Durchführung, dass wir sehr wohl begreifen, welche Triumphe die Künstlerin auf der Bühne feiern muss.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am zweiten Musik-Abende des Conservatoriums (vgl. Nr. 49 d. vorjährl. Jahrg.) hörten wir eine Arie von Bach mit Violoncell, die Scene „*Ah perfido*“ von Beethoven, eine Alt-Arie von Mozart, zwei Lieder von F. Hiller und ein dreistimmiges *Ave verum* von Cherubini von den Gesangschülerinnen vorgelesen; einen hübsch ausgeführten Quintettsatz für Bogen-Instrumente von Mozart und ein Rondeau für Violine von de Bériot; an Claviermusik einen Concertsatz (*C-dur*) von Mozart, einen Sonaten-

satz mit Violine von Mendelssohn und den dritten und vierten Satz der *C-moll*-Sonate mit Violine von Beethoven — alle diese Clavierstücke von jungen Damen ausgeführt, welche alle drei, besonders aber diejenige, welche die zwei Sätze der Beethoven'schen Sonate vortrug, ein recht erfreuliches Talent zeigten.

Aachen. Am 24. Januar hat der Verein der Serapionsbrüder vor einer gewählten Zuhörerschaft eine Operette: „Das Incognito“ oder „Der Fürst wider Willen“, von Ihrem geistvollen Mitbürger Hermann Kipper aufgeführt. Die Vorstellung war vortrefflich, und das Werk hatte einen vollständigen Erfolg in doppelter Hinsicht, sowohl durch das Libretto, als durch die Musik. Die Handlung sprudelt über von heiterem Humor und verräth eine grosse Bühnenkenntniss. Die Musik ist allerliebste, coquett, naïv und originel, sie bekundet ein bedeutendes Talent und feinen Geschmack. Unter den lautesten Beifallsrufen erklärte der Präsident des Vereins den bescheidenen Autor der Operette (in Text und Musik), der bei der Vorstellung anwesend war, zum Ehren-Mitgliede des Vereins. — In dem Concerte, welches der Vorstellung vorausging, erfreute uns Herr de Monasterio, dessen Talent seiner liebenswürdigen Gefälligkeit gleichkommt, durch den Vortrag von zwei Phantasien für die Violine von seiner Composition. Es ist keine Frage, dass dieser junge Künstler durch seine vorzüglichen Eigenschaften als Virtuose und Musiker in Deutschland grossen Erfolg haben wird. N.

Aukündigungen.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erschien so eben und ist durch jede Musicalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Johann Sebastian Bach, Cantaten,

im Clavier-Auszuge bearbeitet

von Robert Franz.

Nr. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Sgr.

In Kurzem erscheinen:

Nr. 2. Gott fährt auf mit Jauchzen. 2 Thlr.

Nr. 3. Ich hatte viel Bekümmerniss. Circa 3 Thlr.

Bei dem stets wachsenden Interesse an Bach'scher Musik wird die Herausgabe dieser Clavier-Auszüge dem ernster strebenden Publicum um so willkommener sein, als ihm gerade dadurch das beste Mittel geboten wird, die vollendetsten Kunstschöpfungen Bach's genauer kennen, würdigen und geniessen zu lernen. In gleicher Bearbeitung — von Dr. Robert Franz, der in dieser Hinsicht anerkannter Maassen bereits das Ausgezeichnetste geleistet — werden nach und nach die schönsten, für öffentliche Aufführungen geeignetsten Cantaten erscheinen.

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

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.