

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 13.

KÖLN, 28. März 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Das musicalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Von Dr. K. E. Schneider. Beurtheilt von Dr. Oscar Paul. — Aus Amsterdam (Concert des St. Vincenz-Vereins — Populäre Concerte — II. Fest-Concert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst — Kammermusik-Verein von Coenen). Von F. M. — Violin-Quartett von Ernst Friedrich Richter. Von O. P. — Für evangelischen Kirchengesang. Von L. B. — Aus Stettin (Concert). Von Alberti. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Düsseldorf u. s. w.)

Das musicalische Lied in geschichtlicher Entwicklung.

Von Dr. K. E. Schneider*).

Beurtheilt von Dr. Oscar Paul.

Der Verfasser des uns vorliegenden Werkes scheint ein für die Kunst begeisterter Mann von edler Gesinnung und regem Streben zu sein. Seine Anschauungsweise des für ihn heiligen Gegenstandes ist aus der Tiefe des Gemüthes entsprungen und bekundet allenthalben den rein idealistischen Schriftsteller. Auf dem Gebiete der Kunst ist ein idealistischer Standpunkt, so lange er an den historischen Facten festhält und sich nicht in ästhetische Nebeleien verliert, ein durchaus gerechtfertigter, da ohne Idealismus überhaupt keine Kunst existiren würde. Mit dem Standpunkte des Verfassers und seiner ausgesprochenen Gesinnung in Sachen der Kunst sind wir also vollständig einverstanden; nur möchten uns einige Bedenken über die Gesamt-Verwerthung des Stoffes übrig bleiben.

Im Vorworte genannten Werkes sagt der Verfasser, dass die Neuheit des Gegenstandes und die Eigenthümlichkeit seiner Behandlung einiger Worte der Erläuterung und Rechtfertigung bedürfe. Welches ist nun die Eigenthümlichkeit dieser Behandlung? Wir erfahren es auf Seite VII, wo der Verfasser angibt, dass „die Gesamt-Entwicklung des musicalischen Liedes in übersichtlicher und ansprechender Darstellung der Zweck seines Werkes sei, ohne diesen Zweck in der trockenen Weise des Gelehrten durchzuführen, noch auch den Leser in der leichtfertigen Weise spannender Roman-Fabrique bloss vorübergehend kitzeln zu wollen.“ Zur Erreichung dieses Zweckes setzt sich der Verfasser eine Disposition vor, wie wir sie allerdings in der Form noch nicht vorfinden, die aber dem Inhalte nach gerade nichts Neues bietet und auch nichts Neues bieten kann, da ja doch die Chronologie schliesslich in jedem Geschichtswerke immer die Anhaltspunkte liefern muss. Die Disposition an sich

*) Leipzig, Verlag v. Breitkopf u. Härtel. 1863. XXII u. 323 S. gr. 8.

wird jedem Fachmanne wie Laien ganz einleuchtend erscheinen, und jeder wird sich bei Durchlesung auf die Erfüllung des Versprechens freuen, was der Verfasser auf Seite IX des Vorwortes gibt, indem er sagt, dass er bemüht gewesen sei, den Begriff der Entwicklung im Auge zu behalten und den Quellen nachzuspüren, aus denen das Lied erwachsen sei, so wie die Uebergänge und Fortschritte zu beobachten, in denen es seine Form stufenweise vervollkommen habe. Wir wollen sehen, ob der Verfasser sein Versprechen hält und uns in der „ersten cantillirenden Periode“, wie er den vorliegenden Band betitelt hat, genau angibt, in welcher Stufenfolge die Entwicklung des musicalischen Liedes fortgeschritten ist.

Wir betrachten zuerst von Seite 1 bis 5 die Uebersicht der Gesamt-Entwicklung. Der Verfasser sagt sehr richtig, dass die Musik Anfangs nur in Verbindung mit Mimik und Poesie aufgetreten sei. Was er aber ferner über das Entsagen der Sinnlichkeit und das Entlassen der Kunst aus ihrem Banne u. s. w. angibt, ist weiter nichts als ästhetische Phrase und bildet keine logische Brücke zu dem weiter unten angeführten massenhaften Volksgesange von hymnischem und epischem Inhalt, welchen er mit Recht die allgemeine Urform der Musik, die unentfaltete Einheit aller später hervortretenden Musikgattungen nennt. Die Brücke hierzu lag in der Angabe einer gemeinsamen Gottesverehrung, in dem Gebete, aus welchem die hymnischen Massengesänge hervorgingen, die, später bei Festen allgemein angewandt, das Grund-Element der National-Musik wurden, was wir an anderen Orten schon ausgesprochen haben.

Dass dem epischen Volksgesange die Lyrik gefolgt ist, möchte vom Verfasser nicht ganz richtig aufgefasst erscheinen, da das Epos stets lyrische Abtheilungen in sich enthält. Wir möchten lieber sagen, dass sich nach und nach die Lyrik vom Epos trennte und zwischen beiden Dichtungsarten und Compositions-Gattungen sich in der

Folge ein strenger Unterschied nach Inhalt und Form herausstellte.

Weiter unterscheidet der Verfasser in der Geschichte des musicalischen Liedes zwei Haupthälften, von denen die erste die der „blosser Formstudien, d. h. die des blossen Experimentirens in der Zusammenstellung und Aneinanderreihung der Töne“ sein soll. Wir möchten doch diesen Ausspruch sehr bezweifeln, da wir unmöglich glauben können, dass die zum Theil nicht vollkommen geordneten, aber reizend ansprechenden Lieder der Inder und Araber in vorchristlicher Zeit durchs Experimentiren entstanden wären. Im Gegentheil, das Lied war vorhanden und es wurde dasselbe durch theoretische Feststellung gewisser Tonverhältnisse nur geordnet und durch Ausbildung der Scala in ein theoretisches Gesetz hineingezogen und durch dasselbe begründet. Die Praxis war eher da, als das theoretische Experimentiren, welches in Bezug auf Composition eigentlich erst seinen Anfang im Mittelalter bei der Ausbildung des Contrapunktes genommen hat, hingegen die frühere Theorie nur die Begründung der Praxis ausmachte, wie wir aus allen theoretischen Schriftstellern des Alterthums und aus allen Völkersagen, an denen die griechische Geschichte namentlich sehr reich ist, ersehen können. Diese erste Haupthälfte der Formstudien theilt der Verfasser wieder in zwei Perioden ein, von denen die erste „die cantillirende Periode“ sein soll, da sie den Zeitpunkt des rein melodischen, einstimmigen, rhythmlosen Gesanges, den man am besten als blossen Sprech- oder Halbgesang bezeichne, ausmache. Die zweite Periode datirt nach des Verfassers Ansicht seit der Entstehung des Contrapunktes, was uns aber vorläufig nicht berühren kann, da die vorliegende Abhandlung nur jene Periode umfasst, deren erster Haupttheil in der Behandlung (I.) „der frühesten Spuren des Liedes auf dem Hintergrunde des vorchristlichen Volksgesanges“ besteht und uns zuerst (a) das „Wesen des vorchristlichen Volksgesanges“ vor Augen führt.

Der Verfasser verbreitet sich in diesem Abschnitte über die schon oft in culturgeschichtlichen Werken ausgesprochene Ansicht von der Entstehung des Gesanges, von dem Verhältnisse desselben zur Sprache, von der Entwicklung des Rhythmus in derselben, welcher wiederum die nächste Veranlassung zu gegliederten Melodiefolgen wurde, und kommt schliesslich zu dem Resultate (S. 27), dass der „Rhythmus im alten Gesange nur so weit vorhanden ist, als er im Texte liegt, und die metrische Form des Textes genau auch die musicalische, die gesangliche ist“. Die Ansicht des Verfassers, dass es wohl rhythmlosen Gesang gegeben habe, kann durchaus nicht bezweifelt werden, da sich derselbe ja bis ins Mittelalter erhalten hat und noch

in katholischen Kirchen bei einigen Gesängen in Anwendung kommt. Wer dieser Ansicht widerspricht, möchte wohl Accent mit Rhythmus verwechseln, welchen Unterschied der Verfasser gleich von vorn herein zur Beweisführung angeben konnte.

Er führt später allerdings einen aus dem Mittelalter stammenden Gesang: *Ave praeclara maris stella*, als Beispiel für den Prosengesang an und bringt dann die accentuirende, syllabische Methode des Gesanges in Gegensatz zu der quantitirenden oder metrischen. Wir stossen hier (S. 32) auf einen Irrthum des Verfassers, den derselbe bei gründlichem Quellen-Studium, wovon überdies in dem ganzen Buche wenig zu finden ist, nimmermehr hätte begehen können. Er reiht nämlich die hebräische Psalmodie in die syllabische Methode ein und meint, dass gerade Gregor diese Methode aufgenommen habe zu leichterem Ausführung der Gesänge in den Gemeinden, und setzt diesem Gesange die Figuralmusik des Ambrosius entgegen. Wir müssen hier den Verfasser auf die Schriften des Ambrosius verweisen, worin ganz deutlich ausgesprochen ist, dass es gerade die hebräische Psalmodie war, welche Ambrosius in seine Kirche einfuhrte, und wenn der Verfasser *De Musica* von Augustin gelesen und mit der Schrift von Saalschütz: „Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern“, verglichen hätte, so würde er wohl gefunden haben, dass die hebräische Psalmodie nicht in einem blossen Accentuiren, sondern in einer wirklich gleichmässigen Vertheilung des Rhythmus bestanden habe. In allen Schriften des Ambrosius wird das Lob der hebräischen Psalmodie gepredigt, wo hingegen sie nach Gregor's Zeiten mehr und mehr schwindet, weil dieser es eben war, der den ganzen Ritus der Kirche veränderte und hauptsächlich den *Cantus planus*, *Cantus choralis* einfuhrte. Kurz: die hebräische Psalmodie war rhythmischer Gesang, nicht accentuirter und syllabischer allein. Darin liegt eben auch zum Theil die Grösse der hebräischen Lyrik, welche von keinem anderen Volke des Alterthums übertroffen wurde. Der Verfasser macht dann auch noch einige allgemeine Bemerkungen über Harmonie, wozu er Einiges aus der Schrift von Weitzmann: „Geschichte der Harmonie, gekrönte Preisschrift in der leipziger Neuen Zeitschrift, Jahrgang 1859“, entlehnt zu haben scheint. Im Ganzen ist dieses allgemeine Gerede zu wenig historisch, so ohne alle Beweis-Unterlagen hingeschrieben, dass wir es als ganz unwesentlich übergehen können. Nach Durchlesung des ganzen Abschnittes müssen wir auch offen gestehen, dass wir eigentlich gar nicht wissen, was der Verfasser mit der Ueberschrift: „Das Wesen des vorchristlichen Volksgesanges“ gewollt hat. Wir befinden uns mit Ausnahme der allgemeinen culturgeschichtlichen Angaben über Ent-

stehung der Musik fast immer nur im Christenthume und hören weder etwas von asiatischen noch europäischen Gesängen vor der Zeit christlicher Zeitrechnung und finden eigentlich nur dilettantische Muthmaassungen über Einführung der Musik in das Christenthum. Vom Wesen des vorchristlichen Gesanges, wohin also Ambrosius, Gregor, Harmonie u. s. w. gar nicht gehören, ist kaum eine Spur zu finden. Vielleicht erfahren wir es in dem nächsten Abschnitte: b) Das historische Auftreten des vorchristlichen Volksgesanges.

Auch hier wird uns weiter nichts kundgethan, als dass ausser Juden und Griechen alle anderen Völker historisch nicht zu berücksichtigen seien, wie eine mitgetheilte Probe eines äthiopischen Liedes aus Forkel's Geschichte der Musik beweisen soll. Hat denn der Verfasser nicht die Schrift von Johns Dalberg gelesen: „Geschichte der Musik bei den Indern“, in welcher so reizende Tonweisen mitgetheilt werden, die zum Theil uralt sind?

In der Beurtheilung der Juden gegenüber den Griechen ist der Verfasser durchaus historisch unwahr. Er meint nämlich, dass die Juden den Griechen gegenüber unproductive, bloss entlehrende Nachahmer seien. In der künstlerischen Originalität hätten sie sich in der poetischen Lyrik, besonders in der religiösen, erschöpft, die uns hauptsächlich in den Psalmen vorliege; für die musicalische wären sie ohne Anlage, ohne freischöpferische Erfindung gewesen und hätten sich daher ausschliesslich der griechischen Tonarten und vermuthlich auch griechischer Weisen bedient oder diese nachgebildet. Wie kommt der Verfasser zu einer solchen ohne allen Beweis hingestellten Ansicht? Die Geschichte weist uns bei den Juden mindestens eben so frühe Spuren von Musik nach, wie bei den Griechen, und in ihrer eigenthümlich ausgebildeten Lyrik liegt es eben auch begründet, dass sie eine eigenartige, ihrem Texte entsprechende Musik hatten. Oder ist der Verfasser vielleicht gesonnen, das Alter einiger Davidischer Psalmen zu bestreiten, die doch wohl mindestens in gleiche Berechtigung mit den Pindar'schen Oden gesetzt werden können? Und wo ist der Beweis, dass sich die Juden ausschliesslich griechischer Tonarten und muthmasslich auch griechischer Weisen bedient hätten? Die Chronologie und die Entwicklung griechischer Theorie scheint dem Verfasser wenig bekannt zu sein, sonst müsste er wissen, dass die Ausbildung griechischer Theorie sich von Pythagoras (580—568 v. Chr.) herschreibt, dessen Theorieen die später lebenden Schriftsteller Aristoteles, Aristoxenus, Euklid etc. zu weiterer Vollkommenheit gestalteten, hingegen David bereits seine Lieder um's Jahr 1000 v. Chr. in seiner eigenthümlichen Nationalweise sang, vielleicht ohne bewusste Theorie, wie ja auch die

homerischen Gesänge bei den Griechen wahrscheinlich ohne theoretisches Bewusstsein gesungen worden sind. Wir wollen hier beiläufig erwähnen, dass einige Erklärer der hebräischen Musik versucht haben, darzuthun, dass die griechische Musik von den Hebräern herstamme, aber nicht umgekehrt, dass die Hebräer Nachahmer der Griechen seien.

Calvisius z. B., der gelehrte Theoretiker des 16. Jahrhunderts, weist in seiner Schrift: „*exercitatio de initio et progressu musices*“ durch ausgezeichnete chronologische Berechnungen nach, dass die hebräische Musik durchaus älter sei, als die griechische, und wenn wir dem Zeugnisse des Hieronymus (331—420 n. Chr.), dem berühmten Bibel-Uebersetzer in das Lateinische, Glauben beimessen dürften, so wäre auch die hebräische Musik weit vollkommener gewesen, als die griechische, welche Ansicht hauptsächlich in seiner *Epistola ad Dardanum* hervortritt, wo er unter Anderem auch eine hebräische Cither von vierundzwanzig Saiten erwähnt, wogegen sich der griechische Sänger Terpander (676 v. Chr. Sieger in dem ersten musischen Wettkampfe am Feste des Apollon Karneios) einer siebensaitigen Lyra bediente.

Wir kommen zu α) „dem Volksgesange und den frühesten Spuren des Liedes bei den Griechen“ (S. 62—70). Aufgefallen ist uns namentlich dabei, dass der Verfasser den Rhapsodengesang zur Zeit des Homer so ganz unberücksichtigt gelassen hat, der doch ganz gewiss eben auch Einzelgesang war, welchen der Verfasser erst mit der Zeit Terpander's beginnen lässt. Auch hätte der Verfasser übersichtlich darstellen können, nach welchen Tonfolgen bei den Griechen die Scalen, wenigstens im diatonischen Klanggeschlechte, geordnet waren und wie die Beschaffenheit ihres Rhythmus in Vergleich mit unseren Tactarten und mit den Mensuralnoten des späteren Mittelalters zu bringen ist. Das vom Verfasser in diesem Abschnitte und früher auf S. 52, 53, 54 Gesagte ist zu allgemein und zu subtil angedeutet, als dass es wirklich historische Berechtigung haben könnte. Die wenigen allgemeinen Bemerkungen, die jede Culturgeschichte aufzuweisen hat, genügen nicht für eine historische Entwicklung des musicalischen Liedes. Der Verfasser stützt sich im Ganzen auf die sehr oberflächliche Abhandlung über griechische Musik von Weitzmann.

In dem folgenden Abschnitte β) „Volksgesang und früheste Spuren des Liedes bei den Hebräern“ sagt der Verfasser: „Hätte sich die eigenthümliche Religions-Anschauung der Juden wirklich ganz originel künstlerisch gestalten können, so würde sich daraus eine eben so originelle Form des Gesanges ergeben haben; und in einer Richtung hat sich, wie wir sehen werden, eine

solche wirklich ergeben.“ Vor allen Dingen hat sich die eigenthümliche Religions-Anschauung der Juden wirklich ganz originel künstlerisch gestaltet, das beweisen die Psalm-dichtungen, die schönsten lyrischen Dichtungen des Alterthums, was auch der Verfasser in der Folge zuzugeben scheint, indem er sie hymnisch, feierlich, erhaben nennt. Er unterscheidet sodann Massengesang und Einzelgesang. Als Beleg hierzu hätten die Psalmen weit besser gepasst, als die aus viel späterer Zeit stammenden Sammlungen hebräischer Lieder von Sulzer u. s. w.; am allerwenigsten waren die von Leopold Haupt herausgegebenen „sechs alttestamentlichen Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen“ zu erwähnen (der Verfasser nennt sie ein nicht unwichtiges Werkchen), da wir genau wissen, dass dieselben nur aus der Phantasie jenes Autors entsprungen sind. Wir erinnern uns noch sehr wohl an die Zeit, wo wir diese Psalmen (damals noch ungedruckt) mitsangen, und wie ein Elementarlehrer, der hierzu eine unbeholfene Harmonisirung angefertigt hatte, als Dirigent im Beisein des Autors fungirte. Weit wichtiger wäre der Gesang der italiänischen Juden gewesen, welchen Gerbert „*De cantu et musica sacra*“, T. 1, Pag. 7, nach P. Martini mittheilt. Der Verfasser verfällt hier wieder, wie schon oben erwähnt, in den Fehler, die Juden als Nachahmer der Griechen hinzustellen. Der Anhang hierzu: „Gesang und Lied in den ersten Christengemeinden“, ist historisch wahr und richtig abgefasst. Man findet eine noch speciellere Abhandlung hierüber im zweiten Bande der Geschichte der Musik von Forkel, die uns jedoch trotz der reichen Angabe von Beweisstellen weniger befriedigt, als der hier vorliegende Abschnitt, da hier in fließender Darstellung das gerade Nöthige hervorgehoben ist. Nach diesem Abschnitte folgt noch ein kurzer Rückblick und das Resultat, dass hauptsächlich die Psalmodie es war, welche dem christlichen Kirchengesange als Vorbild diente — eine allbekannte Wahrheit, die Saalschütz in seinen Schriften vortrefflich dargelegt und begründet hat.

Am Schlusse des ersten Haupttheiles der uns vorliegenden ersten cantillirenden Periode angelangt, müssen wir den Ausspruch thun, dass der Dilettant zwar in demselben eine ganz unterhaltende Lectüre, aus der er doch so Manches lernen kann, finden wird, dass der Inhalt aber, von historisch künstlerischer Seite betrachtet, den Anforderungen unserer Zeit keineswegs genügen möchte. Die allgemein fassliche Darstellung und die idealistische Anschauungsweise schliessen ein sorgfältiges Quellen-Studium nicht aus, was wir z. B. aus der vortrefflichen Culturgeschichte von Wachsmuth ersehen können, die all-

gemein verständlich und doch historisch wahr dem Dilettanten wie dem Geschichtsforscher reiche Belehrung bieten wird.

(Schluss folgt.)

Aus Amsterdam.

(Concert des St. Vincenz-Vereins: Oratorium von Heinze — Populäre Concerte — II. Fest-Concert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst — Verhülst — Mad. Lemmens-Sherrington — Schneider — Dalle Aste — Kammermusik-Verein von Coenen.)

Den 11. März 1863.

Das jährliche Concert des St. Vincenz de Paul-Vereins fand am 4. Februar unter Leitung des Musik-Directors G. A. Heinze Statt, welcher in demselben ein Oratorium von seiner Composition: „Die Auferstehung“, Text von Henriette Heinze, aufführte. Das Gedicht steht nicht auf der Höhe des Gegenstandes, die Musik aber, welcher das Publicum eine enthusiastische Aufnahme zu Theil werden liess, ist die Arbeit einer sehr geschickten Hand. Das Werk ist mit Kenntniss und Erfahrung geschrieben und sehr gut instrumentirt, allein man vermisst den Stempel des Genie's, namentlich in den Solo-Parteien des „Johannes“ und der „Maria Magdalena“. Man wird, wie das freilich heutzutage kaum zu vermeiden ist, an Mendelssohn häufig, aber auch an Weber und Schumann, ja, durch einige harmonische Härten selbst an Wagner erinnert; das Streben nach Effect, der Fluch der musicalischen Production unserer Zeit, überwuchert die Originalität des Stils. Trotz alledem gebührt Herrn Gustav Heinze eine sehr ehrenvolle Stelle unter den zeitgenössischen Componisten, denn es ist wahrlich nicht einem Jeden gegeben, Oratorien zu schreiben. Die Ausführung war im Allgemeinen gut, mit Ausnahme der Solo-Vorträge, die viel zu wünschen übrig liessen.

Die populären Concerte fahren fort, alle Classen unserer Einwohnerschaft zu begeistern; im dritten und vierten Concerte war der Saal wieder überfüllt. Thatsächlich finden die Werke der classischen Meister die enthusiastischste Aufnahme, man zollt ihnen alle Ehrenbezeugungen, die sie in so hohem Maasse verdienen. Die Ausführung unter Verhülst's Leitung ist bewundernswerth, aber das Programm des vierten war weniger glücklich gewählt, als bei den drei ersten Concerten; vor Allem war des Guten zu viel darauf.

Das zweite Fest-Concert der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst“ fand am 3. März Statt. Verhülst dirigirte hier zum ersten Male, und da man die Mitwirkung der Frau Lemmens-Sherrington und der

Herren Schneider und Dalle Aste von der deutschen Oper zu Rotterdam gewonnen hatte, so war das Concert in der That ein musicalisches Ereigniss.

Man kann dreist behaupten, dass wir in Holland seit einer Reihe von Jahren keine so vollkommene Aufführung mit Chor und Orchester gehört haben, als an jenem Abende. Die Präcision, das Ensemble, die Nuancen und Feinheiten im Vortrage, Alles war vortrefflich: Chor, Orchester und Solostimmen wetteiferten mit einander, das Programm war mannigfaltig und interessant — kurz, es war ein wahres Fest, und man glaubte auf eines der bewundernswerthen niederrheinischen Musikfeste versetzt zu sein.

Die Zuhörerschaft war zahlreich und gewählt: Mozart's *Davidde penitente* und Gade's „Frühlingsbotschaft“ trugen die Palme des Abends davon. Die Fragmente aus einem Psalm von Verhülst wurden weniger gelungen ausgeführt, und Beethoven's „Ruinen von Athen“, dieses phantastische und merkwürdige Werk des unsterblichen Meisters, waren vielleicht an diesem Abende nicht ganz an ihrem Platze. Frau Lemmens zeigte sich wie immer als eine wahre Künstlerin, welche gewissenhaft den Stil jedes Componisten achtet, dessen Sachen sie singt. Sie hat in diesem Concerte einen eben so grossen Erfolg gehabt, als in *Felix Meritis*, wo sie das Publicum in Entzücken versetzt hat. Sie ist in dieser Saison die Heldin in den Concerten aller holländischen Städte. Die Herren Schneider und Dalle Aste haben wundervoll gesungen und wurden mit Applaus überhäuft. Fräulein Traschent hat ihr Bestes gethan, war aber doch die schwächste von den Solisten. Wir sehen dem dritten Fest-Concerte der so verdienstvollen Gesellschaft mit Vergnügen entgegen.

In der letzten Sitzung des Kammermusik-Vereins der Herren Coenen und Bunte hat ein neues Quartett von Coenen Erfolg gehabt; es offenbart eine schöne Factor und eine vollkommene Kenntniss der Behandlung des vierstimmigen Satzes.

F. M.

Violin-Quartett von Ernst Friedrich Richter.

In Leipzig wurde in einer der letzten Kammermusik-Soireen ein schon in Berlin, Wien und anderen Orten mit grossem Beifall vorgetragenes Violin-Quartett von Ernst Friedrich Richter wiederum unter der lebhaftesten Theilnahme des Publicums zu Gehör gebracht. Da wir das Werk genau kennen, so wollen wir auch hier einige Worte darüber sagen, da die künstlerische Thätigkeit unserer heutigen Componisten sehr wenig auf Quartett-

Productionen gerichtet ist und ein so vorzügliches Werk, wie das vorliegende, zu den seltenen Erscheinungen gehört. Der erste von den üblichen vier Sätzen bringt in *E-moll* ein feuriges Motiv, dessen einzelne Gliedergruppen hier ohne contrapunktische Arbeit zum Uebergange zu dem zweiten Thema benutzt sind, das ganz originel als Gegensatz zu dem ersten Motiv mehr elegisch im Dominant-Septimen-Accorde von *D-dur* auftritt und in den Dominant-Septimen-Accord von *G-dur* übergeht. Erst im fünften Tacte tritt die Tonart *G-dur* ganz bestimmt hervor. Der bewegtere Nachsatz dieses reizenden Thema's beginnt in *C-dur* und schliesst wiederum in *G-dur*, wonach der Componist eine kurze Uebergangsgruppe zur Wiederholung und zur Durchführung bringt, in welcher letzteren man allenthalben den formgewandten, feingebildeten Theoretiker erkennen kann. In der üblichen Satzform bringt er dann mit einigen geschickten Ausweichungen die Wiederholung der Themen bis zum Schluss in *E-moll*. Der zweite Satz „*un poco Allegretto*“ ist der originellste in Erfindung und Formgestaltung; er enthält ebenfalls zwei Motive, hier aber in verschiedenen Tactarten, indem das erste $\frac{6}{8}$ -Tact, das zweite $\frac{2}{4}$ -Tact aufweist. Beide sind wundervoll durch eine im zweiten Thema erscheinende Triolenbewegung verschmolzen, wodurch jede rhythmische Rückung vermieden und Einheit des Satzes erzielt wird. Hierauf folgt ein variirtes *Andante*, wovon uns ausser dem Thema namentlich die vierundzwanzig Tacte in *G-moll* in ihrem vollendeten harmonischen Flusse angesprochen haben. Das Finale „*Presto*“ zeichnet sich mehr durch Schwung, Feuer und melodischen Fortgang, als durch contrapunktische Arbeit aus und schliesst das vortreffliche Werk in *E-moll* glanzvoll ab.

Wir glauben mit Recht dieses Werk allen empfehlen zu können, welche sich mit dergleichen Compositionen der Studien oder des Genusses wegen beschäftigen; es ist in Stimmen von Breitkopf und Härtel in Leipzig zu beziehen und wird für Kammermusik-Vereine eine willkommene Gabe sein. Der Componist desselben ist der rühmlichst bekannte Verfasser des „Lehrbuches der Harmonie und der Fuge“ (in 2 getrennten Bänden bei Breitkopf und Härtel erschienen), der sich auch ausserdem durch mehrere Sonaten, Trio's, ein Oratorium, Psalmen, Cantaten und ausgezeichnete Motetten einen ruhmvollen Namen in der Künstlerwelt erworben hat. O. P.

Für evangelischen Kirchengesang.

Eine neue Ausgabe des pommer'schen Gesangbuch's (Stettin, 1862), jenes alten bewährten Schatzes von Kirchen-

liedern, den vor nahezu anderthalb Jahrhundert der General-Superintendent des Herzogthums Pommern, Dr. Laurentius David Bollhagen, zuerst gesammelt und herausgegeben hat, ist von dem Consistorialrath Hoffmann im Auftrage des königlichen Consistoriums der Provinz veranstaltet worden. Durch Ergänzung vermittels einer Auswahl aus den reichen Vorräthen der neueren Liederdichtung nach Bollhagen's Zeit ist die Zahl der Lieder in dieser neuen Ausgabe auf 1400 gestiegen; die Namen der Dichter stehen unter jedem Liede (Melodien in Notendruck sind nicht dabei), und da die Ausstattung des Ganzen sich durch scharfen, nicht zu kleinen Druck und weisses Papier vortheilhaft vor manchen anderen Gesangbüchern auszeichnet (Druck und Verlag von F. Hessenland), so bildet das Buch eine schöne und reichhaltige Sammlung deutscher Kirchenlieder von der Reformation bis auf unsere Zeit.

Hierzu ist nun jetzt in demselben Verlage ein „Melodienbuch. Mit Genehmigung des königlichen Consistorii zu Stettin bearbeitet und herausgegeben von Gustav Flügel, königlichem Musik-Director und Organisten an der Schlosskirche zu Stettin. 1863. XXX und 214 S. gr. 8.“ erschienen.

Auch dieses Buch zeigt durch grossen, klaren Noten- und Schriftdruck auf starkem weissem Papier eine wirklich glänzende Ausstattung, während der Inhalt desselben, wie es von einem so classisch gebildeten und gewissenhaften Musiker, als welchen G. Flügel sich längst durch seine Compositionen und sein Wirken bewährt hat, nicht anders zu erwarten war, dem beabsichtigten Zwecke in jeder Hinsicht vollkommen entspricht, sowohl was die Feststellung der Melodien (es sind deren über 500), als die Anordnung und Uebersichtlichkeit und Orientirung durch genaue Register betrifft. Die Melodien sind nach den besten Choralbüchern, zunächst den in Pommern eingeführten von Kühnau (dem älteren), A. W. Bach und C. Löwe, dann aber auch mit Benutzung von M. G. Fischer, Layritz, Lohmeyer, Ritter, Sämann und Schicht redigirt und nach der Reihenfolge der Lieder des Bollhagen'schen Gesangbuchs in oben besprochener neuer Ausgabe geordnet, ohne Harmonieen; jedoch gibt ein ausführliches Register den Nachweis, wo die Harmonie der betreffenden Melodie in irgend einem der besten Choralbücher zu finden sei.

Auch das „prosodische Register“ (richtiger wohl das „metrische“) ist höchst zweckmässig. Man findet nämlich öfter in Liedersammlungen — besonders für häuslichen Gottesdienst — recht schöne Lieder ohne Angabe der Choral-Melodie, welche dazu passt. In solchem Falle braucht man jetzt nur das Versmaass des Liedes festzu-

stellen, und das prosodische Register des Flügel'schen Buches weist dann nach, welche Melodien zu jenem Versmaasse vorhanden sind.

Man ersieht hieraus, dass das Melodienbuch nicht für die Gemeinde zum Gebrauch beim Gesang in der Kirche bestimmt ist, sondern für Pfarrer, Organisten, Cantoren und alle diejenigen Männer, denen die Pflege des Kirchengesanges Berufspflicht ist oder auch ausserdem am Herzen liegt, und diesen Allen wollen wir es als ein vortreffliches Handbuch und Hülfsmittel aufs angelegentlichste empfehlen. L. B.

Aus Stettin.

Den 9. März 1863.

Wenn wir in der neuesten Zeit nur zu sehr gewöhnt sind, in Concerten, die von Pianoforte-Spielern veranstaltet werden (wir nehmen hiervon die durchaus gediegenen Soiréen des Herrn von Bülow aus), nur der flachen Virtuosität zu begegnen, so war für uns von um so grossem Interesse das Concert des achtzehnjährigen Herrn Ernst Flügel, des Sohnes des hier allgemein geschätzten Musik-Directors Herrn Flügel, das am gestrigen Abend im Casino-Saale unter zahlreicher Betheiligung Statt fand.

Herr Flügel jun. *) in der letzten Zeit ein Schüler des Herrn von Bülow, ist von früher Jugend an aufgewachsen in classisch musicalischer Atmosphäre und herangebildet an den Heroen der Kunst, daneben von der Natur ausgestattet mit reichen Anlagen, sowohl für Reproduction des künstlerisch Gedachten, als auch für eigenes Schaffen. Er konnte daher in dem, was er uns vorführte, nur einen Beweis geben wollen davon, wie weit sein Musiksinn und seine Technik bereits durchgebildet sind. Dazu eigneten sich die vorgetragenen Stücke, welche er sämmtlich auswendig spielte, in nicht geringem Grade, und sind wir auch nicht mit der Auffassung in allem Einzelnen ganz einverstanden, liess auch die Ausführung an einzelnen Stellen uns wahrnehmen, dass der Schüler noch nicht auf demselben Höhepunkte der technischen Vollendung stehe, wie sein Meister, dennoch war jene Auffassung durchaus

*) Seit April 1862 Zögling des königlichen Kirchenmusik-Institutes und seit October v. J. auch Eleve der königlichen Akademie der Künste in Berlin, wo die Herren Director A. W. Bach Professor Grell, Musik-Director Jul. Schneider und Löschnhorn, der bewährte Lehrer des Pianofortespiels, seine Lehrer sind. Vorher war, ausser seinem Vater, auch Herr Capellmeister C. Kossmaly in Stettin sein Führer auf theoretischem und ästhetischem Gebiete.

würdig und gediegen, und die Ausführung, von dem ernstesten Streben Zeugniss gebend, bewies, dass er seinem Meister einst werde ebenbürtig werden. Am vollendetsten war für uns der Vortrag der grossen Orgelfuge (*A-moll*) von Joh. Seb. Bach, der durch geistvolle und höchst saubere Ausführung des Präludiums, durch klares, durchsichtiges Hervortreten der einzelnen Stimmen, durch eben so grosse Zartheit als Kraft sich in jeder Beziehung auszeichnete. Bei der unvergleichlichen *D-moll*-Sonate von Beethoven (Op. 31, Nr. 2) erschien uns das Tempo des Allegro nach den kurzen Largosätzen zu rasch, die Gegensätze traten dadurch für uns zu grell hervor, und es litt dadurch die Ausführung bei einzelnen Stellen an jener Klarheit und Durchsichtigkeit, in welcher gerade Herr von Bülow ein unübertroffener Meister ist. Das Adagio (*B-dur*) wurde mit grosser Zartheit und dem tiefen Gefühle vorgetragen, welches der Componist in so reichem Maasse, verbunden mit der höchsten Grazie, in diesen Satz ergossen, und dem er sich hier mit unverkennbarem Behagen so ganz hingibt. In dem letzten Theile verdient besonders die Ausführung der thematischen Behandlung in der zweiten Hälfte als sehr gelungen hervorgehoben zu werden. Chopin's grosse *Es dur*-Polonaise, Op. 22, gab dem jungen Künstler Gelegenheit, den Grad seiner technischen Durchbildung nach dieser Seite hin zu documentiren, so wie die Salon-Stücke von Rubinstein und Raff eine der neuesten musicalischen Richtung gezollte Huldigung darboten. Möge Herr Flügel auf dem so glücklich betretenen Pfade ernst vorgehen, und wir begrüssen gern in ihm einen der vielversprechenden Musiker der nächsten Folgezeit!

Ausser ihm erfreuten wir uns in diesem Concerte noch der Leistungen von Fräulein Minna Nanitz aus Berlin, welche, im Besitze einer Altstimme von seltenem Umfange, sowohl in Höhe als Tiefe, ausser einigen Liedern von dem Concertgeber und Mendelssohn die Sextus-Arie „Parto“ aus Mozart's Titus und Bellini's bekannte Romeo-Arie vortrug. Wenn auch die Sängerin besonders in Betreff der Tonbildung noch Manches zu wünschen übrig lässt, so war doch insbesondere die Romeo-Arie, bei der wir nur mit den angebrachten Verzierungen des Thema's bei der Wiederkehr desselben nichts weniger als einverstanden waren, ein unzweideutiger Beweis, dass die junge Künstlerin bei ernster Fortbildung, im Besitze grosser und seltener Tonmittel, unzweifelhaft künftig nicht geringe Anerkennung auf ihrer künstlerischen Laufbahn sich erwerben werde.

Alberti.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der vierte Musikabend des Conservatoriums brachte mannigfaltige und durchweg sehr ansprechende Vorträge dieser immer mehr aufblühenden Kunst-Bildungsanstalt. Auf dem Piano-forte kamen zu Gehör: Concert (in *D*) von Mendelssohn, zweiter und dritter Satz (August Kufferath), Capriccio in *E-dur* von demselben (Louise Werres), Concert in *C-moll* (erster Satz) von Beethoven (Ferdinand Gohr), Concert in *As-dur* (dritter Satz) von Hummel (Joseph Kierwald), Clavier-Concert in *Fis-moll* von F. Hiller (Fräulein von der Hoya), Rondo für Pianoforte und Violine von F. Schubert (Mathilde Bruch und Herr von Königslöw). Ferner wurden zwei Violin-Quartettsätze von Haydn und Mozart von je vier verschiedenen Spielern vorgetragen und ein Violoncell-Solo von B. Romberg (Karl Krill); an Gesangstücken: Arie aus Idomeneo (Hermine Kemper), zwei Duette von Ascoli und Gordigiani (Lucie Kaiser und Maria Ristelhuber), Alt-Arie aus Bach's Cantate VI. (Fräulein Asmann), Arioso aus den Katakomben von F. Hiller (Fräulein Doris Behr).

In der Soiree für Kammermusik wurde ein Violin-Quartett (in *D*) von Haydn und ein Quintett (in *D*) von Mozart gemacht. Zwischen beiden trug Herr Musik-Director Wüllner aus Aachen das Pianoforte-Trio (in *D*) von seiner Composition mit den Herren von Königslöw und A. Schmit vor, dessen Andante und Finale besonders lebhaften Applaus erhielten.

Im Theater beginnt heute Abend (den 27.) Herr Niemann vom königlichen Hoftheater in Hannover als Raoul in den Hugenotten sein Gastspiel.

Donnerstag den 26. d. Mts. gab der kölnner Männer-Gesangverein sein zweites Abonnements-Concert im kleineren Gürzenichsaale unter Leitung seines Dirigenten, des königlichen Musik-Directors Herrn F. Weber. An Gesängen wurden ausgeführt: „Frühlingsglaube“ von F. Lachner, Ständchen von Gumbert mit Tenor-Solo, „Der Schwur“ von Kreutzer, Bariton-Solo (Herr Bergstein aus Aachen) mit Chor, „Vineta“ von F. Abt, „Der neue deutsche Kaiser“ von H. Marschner, Lieder von Mendelssohn und Marschner für Bariton (Herr Bergstein) und „Lützow's wilde Jagd“ von Weber. — An Instrumental-Vorträgen brachte der Abend Beethoven's Trio in *B-dur* Op. 11 für Pianoforte (Herr Julius Kufferath), Clarinette (Herr J. Kurkowski) und Violoncell (Herr A. Schmit), zwei Salonstücke für Pianoforte von Chopin (Herr J. Kufferath) und zwei Salonstücke für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn A. Schmit. (Wir waren leider verhindert, das Concert zu besuchen. Die Redaction.)

Düsseldorf. Frau Philippine Ilges entsprach durch ihre erste Gastrolle, den Romeo in Bellini's „Montecchi und Capuleti“, vollkommen dem Berufe einer dramatischen Sängerin, den sie durch ihre Gast-Darstellungen in Aachen, Mainz, Darmstadt, Dessau u. s. w. bereits mit vielem Erfolg bekundet hat. Bei der ungewöhnlichen Kraft ihrer Alt- und Mezzo-Sopranstimme ist die Rundung des Tones, die Ausgleichung der Register und der dramatische Vortrag, der sich als ein Resultat vollkommenen Verständnisses der jedesmaligen Situation und Empfindung darstellt, sehr hoch anzuerkennen, was denn auch durch lebhaften Applaus und zweimaligen Hervorruf geschah.

Königsberg. Mit besonderer Freude erfüllte es uns, als wir lasen, dass Leopoldine Tuzek-Herrenburg sich in einem Concerte hören lassen würde. Uns sind die in jeder Weise vollendeten Gebilde der Künstlerin, die wir so oft in Berlin gehört, noch zu sehr im Gedächtnisse, und möchten wir beinahe sagen, dass wir an die Zerline und Susanne kaum denken können, ohne uns der classischen Repräsentantin dieser classischen Gesangs-Parteien zu

erinnern. Mit grosser Genugthuung hörten wir daher, dass Leopoldine Tuczek auch die Susannen-Arie aus dem „Figaro“ singen würde, und wie wurde sie gesungen! So zart und fein und duftig, dass wir uns in die ätherischen Regionen reinsten Kunst und Poesie versetzt fühlten. Leider hören wir dieses Cabinetsstück Mozart'scher Musik nur zu oft verfehlt: das Recitativ mit einem gewissen unpassenden Pathos und die Arie viel zu unruhig, viel zu „modern“, indess bei der Tuczek gerade die classische Ruhe entzückt und die vollendete Harmonie der Schönheit die Sinnlichkeit adelt. Während draussen noch die Nachtigallen schweigen, brachte uns die Künstlerin den schönsten Liederfrühling, einen Kranz der wundervollsten Lieder unseres Schubert, Schumann, Mendelssohn und Rubinstein. Alle diese Lieder wurden mit so durchgeistigtem Vortrage, mit so hinreissender Begeisterung gesungen, dass wir unsere Bewunderung am besten durch die Bitte ausdrücken, die Gefeierte möge uns vor ihrem Scheiden noch einmal Gelegenheit geben, sie zu hören. Die Stimme ist noch immer von wundervollem Klang, besonders in der Mittellage, und sieht man auch hier wieder, wie gründliche Bildung und eifrige Studien dem Organ eine längere Lebensfähigkeit geben, während unsere gewöhnlichen Sängerinnen, die nur zu oft nach dem Beifalle der harthörigen Menge streben, sich bereits in wenigen Jahren ganz ausgeschrien haben. Und wie lange Jahre war die Tuczek eine glänzende Zierde der deutschen Oper, und wie singt die ewig jugendliche Künstlerin noch jetzt! — Der Beifall des Publicums, das Frau Tuczek gleich bei ihrem Eintritte in den Saal mit lebhafter Zustimmung begrüsst, steigerte sich mit jeder Nummer, und wurde das letzte Lied stürmisch *da capo* verlangt, worauf die liebenswürdige Künstlerin uns noch eine reizende Tyrolienne aus den Rossini'schen *Soirées musicales* sang.

Der Dramen-Preis von 200 Ducaten, den der König von Baiern für das beste Drama aus der bayerischen Geschichte ausgeschrieben hatte, konnte keinem der eingesandten Stücke zuerkannt werden, und es wurde desshalb der Termin für die Preis-Bewerbung bis zum 1. October d. J. verlängert.

Wien. Im Operntheater wird dieser Tage die Sängerin Frau Mulder-Fabbri in „Hernani“ ein Gastspiel eröffnen. — Frau Dustmann ist erkrankt, was die Vorbereitungen zum „Tristan“ wieder weiter hinausschiebt. Ob einstweilen „Lalla Rookh“ wirklich vorbereitet, ob an irgend eine leidliche Reprise, an irgend ein namhaftes Engagement gedacht wird — darüber verlautet neuerdings nichts. Man weiss nur sicher, was im Operntheater nicht geschieht, z. B. dass Fräulein Stehle aus München nicht kommt*).

Adelina Patti hat auch mit ihrer dritten Rolle, Norina in „Don Pasquale“, eine ungemein warme Aufnahme gefunden, und zwar selbst in denjenigen Nummern, wo sie, mit Souffleur und Capellmeister in Collision gerathen, sich recht wie ein verzogenes Kind benahm. Am besten sang sie das Duett mit Don Pasquale und das Notturmo mit Ernesto, namentlich aber das Schluss-Rondo in hinreissend anmuthiger Weise. Die Rolle der Norina führte sie mit naiver Schalkheit und sicherer Charakteristik ohne Uebertreibung durch. Herr Giuglini sang den Ernesto vortrefflich und spielte auch gut. Die beiden anderen Herren dagegen genügten nur zur Noth ihrer schwierigen Doppel-Aufgabe als Sänger und Schauspieler.

(Rec.)

Der genauere Nachweis über den Stand des Fonds für das Schubert-Monument in Wien, unter dem 18. Februar d. J. vom Vorstande des dortigen Männer-Gesangvereins mitgetheilt, ergibt einen Cassenbestand von 10,761 Fl. 17. Kr. Diese

*) Ihr Contract in München ist ehrenvoll und vortheilhaft für sie erneuert worden.

Summe ist erfreulich; auffallend aber bleibt, dass sie nur aus Widmungen und Concert-Einnahmen aus Oesterreich (vorzugsweise Wien) zusammengebracht ist. Hat das übrige Deutschland mit seinen zahlreichen Musik- und Gesang-Vereinen denn nichts für das Denkmal seines grössten Liedersängers und des genialen Componisten herrlicher Instrumentalsachen übrig?

Ueber die Aufführung der „Scenen aus Göthe's Faust“ von Schumann durch die Sing-Akademie und die königliche Hofcapelle in Hannover am 21. März unter Joachim's Direction und Stockhausen's Mitwirkung als Leiter der Einübung der Chöre und Sänger der Partie des „Faust“ müssen wir den ausführlichen Bericht auf die nächste Nummer verschieben.

Die Redaction.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- Battanchon, F., Op. 30, 6 Etudes artistiques pour le Violoncelle. 25 Ngr.*
Beethoven, L. van, Op. 81b, Sextuor pour 2 Violons, Viola, Violoncelle et 2 Cors obligés. Arrangement pour le Piano à 4 mains par J. P. Schmidt. Nouvelle Edition. 25 Ngr.
Boenicke, H., Der erste Unterricht im Pianofortespiel. Uebungen und Tonstücke in systematischer Folge. Netto 15 Ngr.
Bonewitz, J. H., Op. 28, Grande Fantaisie p. le Piano. 1 Thlr.
Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Nr. 28, D-dur, Op. 69. 18 Ngr. Nr. 30, Es-dur, Op. 75. 1 Thlr.
Duvernoy, J. B., Op. 260, Venise. Fantaisie sur des Motifs de Bellini pour le Piano. 18 Ngr.
 — — *Op. 261, Prière et Marche de Moïse de G. Rossini pour Piano. 18 Ngr.*
Fritzsche, E., Op. 1, 6 Stücke für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.
Gade, Niels W., Op. 31, Volkstänze. Phantasiestücke für das Pianoforte. Einzeln: Nr. 1 und 3 à 7½ Ngr., Nr. 2 5 Ngr., Nr. 4 10 Ngr. 1 Thlr.
Härtel, G., Op. 3, Souvenir de St. Petersburg. Galop di bravura pour le Violon avec accompagnement de Piano. 22 Ngr.
Köhler, L., Op. 120, Technische Virtuosenstudien für Clavierspieler nebst theoretischen Anleitungen zur täglichen Uebung für die ganze Bildungszeit. 3 Thlr.
Reinthal, C., Op. 12, Symphonie (D-dur) für grosses Orchester. Partitur netto 5 Thlr. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen v. Componisten 2 Thlr. 20 Ngr.
Schumann, R., Op. 28, Drei Romanzen für das Pianoforte. Arrangement zu 4 Händen. 1 Thlr. 10 Sgr.
Taubert, W., Op. 134, Ouverture zu „Der Sturm“ von Shakespeare. Orchester-Stimmen 3 Thlr. Clavierauszug 15 Ngr.
Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierschule oder musicalisches ABC- und Lesebuch. Dreizehnte Auflage. 1 Thlr.

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.