

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 22.

KÖLN, 30. Mai 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe (Flotow's Stradella — Victor Massé: *La Mule de Pedro* — Mozart's *Così fan tutte* mit neuem Text — Tenor Villaret — Concerte). Von B. P. — Beurtheilungen (Sonate für das Pianoforte von Fr. Gernsheim, Op. 1 — Marienlieder für gemischten Chor von J. Brahms, Op. 22 — Deutsche Sängerkhalle von Abt. II. Band). Von Dr. D. M. — Ferdinand Stegmayer (Nekrolog). — Scheinkunst und Scheinkritik. Von Louise Nitzsche, geb. Kindscher. — Tages- und Unterhaltungsblatt.

Pariser Briefe.

(Flotow's Stradella — Victor Massé: *La Mule de Pedro* — Mozart's *Così fan tutte* mit neuem Text — Tenor Villaret — Concerte.)

Flotow's „Stradella“ ist nun auch von den Italiänern am 22. Februar auf die pariser Bühne gebracht worden. Bekanntlich hatten diese die „Martha“ desselben Componisten bereits vor sechs Jahren mit italiänischem Texte gegeben, worauf denn diese Oper so ziemlich auf allen italiänischen Bühnen in Europa und selbst jenseit des Oceans heimisch geworden ist, so dass die hiesige Kritik, wenn sie zur Empfehlung der Flotow'schen Musik sie „kosmopolitisch“ nennt, in Bezug auf den äusseren Erfolg Recht hat, wenn der Ausdruck auch sonst nur ein sehr zweideutiges Lob ausspricht*). Dass die Direction ihrem Publicum, das sich so enthusiastisch für die Martha zeigte, welche Ende 1847 zuerst aufgeführt wurde, die ältere Oper Stradella (aus dem Jahre 1844) so lange vorenthalten, mag wohl daran liegen, dass Paris schon einmal zwei Stradella-Opern in einer und derselben Saison gehabt hatte, dass folglich das Sujet nicht neu war. Im Jahre 1837 brachte nämlich das kleine Theater im Palais Royal einen Stradella von Paul Duport und de Forges, mehr ein Liederspiel als eine Oper, die aber dadurch erwähnenswerth wird, dass nach den Behauptungen hiesiger Blätter Herr von Flotow dazu zwei Musikstücke geschrieben hatte, ein Lied für den Banditen Malvolio und den Hymnus an die Jungfrau Maria. Den zweiten Stradella, eine Composition von Niedermeyer, gab die grosse Oper vier Wochen darauf; in ihr sang Nourrit in seiner Abschieds-Vorstellung und darauf Duprez in seiner Antrittsrolle den Stradella. Die Handlung ist im

Ganzen in diesen beiden Vorläufern überall dieselbe, wie in der bekannten deutschen Oper. Herr von Flotow hatte die Inscenesetzung seines Stradella selbst überwacht und auch zwei neue Nummern dazu componirt, beide für Marie Battu: eine sentimentale Romanze, welche Leonore singt, ehe sie sich entführen lässt, und eine Art Trinklied oder Aufmunterung zur Freude, einen Walzer mit Coloraturen, den sie im zweiten Acte bei der Hochzeitsfeier den Gästen und dem Publicum zum Besten gibt. Ohne das thut es eine französische Sängerin nun einmal nicht.

Der erste Act erschien dem pariser Publicum als der matteste, und mit Recht. Der zweite gefiel, namentlich durch die beiden Banditen, die von Zucchini und Delle Sedie trefflich dargestellt wurden. Naudin sang den Stradella; ich kann der Manier dieses Sängers keinen Geschmack abgewinnen; entweder er heult oder er säuselt, beides ohne alles Verständniss des Ausdrucks, den Text und Melodie verlangen, einzig und allein nach den Tönen, die ihm gut oder schlecht liegen oder mit denen er durch schauerhafte Contraste nach Effect haschen kann. Die hiesigen Blätter sprechen sich alle über den günstigen Erfolg der Oper und den Werth der „eklektischen“ Musik aus; allein das will nichts bedeuten, denn man weiss, wodurch diese Uebereinstimmung erzielt wird. Die Wahrheit ist, dass die Oper keine vollen Häuser machte und dass man sehr bald anfang, nur die beiden letzten Acte in Verbindung mit etwas Anderem zu geben. Im Grunde hat allein der zweite Act angesprochen und die Oper vor dem gänzlichen Fall gerettet.

Victor Massé, der mit seinen früheren Sachen, namentlich den *Noces de Jeannette*, viel Beifall gefunden, hat eine zweiactige Oper: „Pedro's Maulthier“, geschrieben, welche die grosse Oper im März zur Aufführung brachte. Die Handlung beruht auf der Tugend des Maulthiers, das den Weg nach Hause stets vortrefflich zu finden weiss und durch diesen Ortssinn den Nebenbuhler Pedro's,

*) Es ist aber eine frühere Bearbeitung des Textes von Stradella in französischer Sprache vorhanden, wir glauben von Oppelt, mit welcher Flotow's Oper in Belgien und auf vielen Provinzialbühnen von Frankreich schon vor Jahren gegeben worden ist. D. Redact.

den dieser auf seinem Karren schlaun fortzuschaffen denkt, schlafend wieder nach dem Pachthofe zurückbringt. Das hätte allenfalls einen hübschen, durchweg komisch zu haltenden Act geben können: jetzt aber ist es ein Gemisch von Ernst und Spass, das sich zwei Acte lang hinschleppt und langweilig wird. Die Musik hat gleicher Weise keinen Charakter und nicht die geringste Originalität; der Componist behandelt die Sache viel zu ernsthaft und macht einen Aufwand von Tönen und Harmonieen, die weit entfernt von der Leichtigkeit und dem Fluss des Stils sind, der in seinen früheren Arbeiten mit Recht gefiel.

Der letzte März brachte uns auf dem *Théâtre lyrique* einen neuen Versuch, der reizenden Musik Mozart's zu *Così fan tutte* einen anderen Text als den ursprünglichen italiänischen, freilich sehr läppischen, unterzulegen; ein früherer Versuch, wobei man die Scene nach China verlegt hatte, soll vor fünfzig Jahren schon einmal an der hiesigen komischen Oper ohne Erfolg gewesen sein, und der gegenwärtige ist eben so verunglückt, wie wohl auch einige andere, die man in Deutschland gemacht hat, das Stück zu ändern, um die Musik wieder zum Leben zu bringen. Das einzige Mittel, den alten Text geniessbar zu machen, dürfte vielleicht sein, dass man die beiden Mädchen Fiordiligi und Dorabella die Falle entdecken liesse, die ihnen gestellt wird, wovon ein eingeschobener kurzer Dialog die Zuschauer in Kenntniss setzte, und dass dann am Ende die beiden Männer als die Gefoppten erschienen, indem die Damen nur um die Männer zu strafen auf ihre Liebesanträge eingegangen. Dabei könnte dann die ganze Musik unverändert bleiben.

Die Bearbeiter des neuen französischen Textes haben sich Shakespeare's „*Love's labours lost*“ („Der Liebe Mühen umsonst“) als Original gewählt, ein Stück, das wahrlich trotz seiner mannigfachen genialen Stellen im Ganzen keineswegs zu den besten Arbeiten des grossen Dichters gehört, vor Allem aber durch seine spitzfindigen Wort- und Witzspiele und Scherze im Geschmacke seines Zeitalters und durch den Mangel an Handlung sich sehr wenig zur Umwandlung in ein Opernbuch eignet. Im Grunde hat nichts in dem ganzen Lustspiele irgend eine Aehnlichkeit mit dem alten italiänischen Textbuche, als die Verkleidung des Königs und seiner drei Hofleute als Russen mit der Verkleidung der beiden Liebhaber in *Così fan tutte*. Dass sich auf eine so unbedeutende Aeusserlichkeit bei dem anderweitigen Mangel an Aehnlichkeit der Charaktere der handelnden Personen und an Aehnlichkeit der Situationen an eine erträgliche Anwendung der vorhandenen Musik nicht denken lässt, leuchtet ein. Ein paar Momente, welche die Herren Dichter aus dem alten Texte herübergewonnen haben, indem sie die Despina in einen

Pagen verwandeln und diesen als Arzt und zuletzt als Wahrsager (an Stelle des Notars) erscheinen lassen, sind zwar die einschlagendsten in Bezug auf die Uebereinstimmung mit der Musik, können aber die Ungeschicktheiten in allen anderen Scenen nicht in den Hintergrund stellen. Gibt es z. B. eine grössere Misshandlung der Mozart'schen Musik, als das Abschieds-Quintett: „*Di scrivermi ogni giorno giurami, vita mia!*“ mit seinem Ausdruck des Schmerzes und des Schluchzens in den abgebrochenen, durch Pausen getrennten Noten, hier in dem zweiten Acte an einer Stelle zu finden, wo von Abschied und Schluchzen gar nicht die Rede ist und die Musik allen Sinn verliert?

Es ist nichts mit diesem neugebackenen, mit verdorbener Shakespeare-Essenz versetzten *Così fan tutte*. Will man die köstliche Musik wieder hören, so mache man es wie die Italiäner, kehre sich nicht an den Text und genieße die Töne. Wenn ich in meinem Briefe vom 8. Februar [Nr. 7] gesagt habe, dass *Così fan tutte* in dieser Saison bei der italiänischen Oper es nicht zu einem dauernden Erfolge gebracht habe, so muss ich dies doch dahin ergänzen, dass es einige sehr zahlreich besuchte Wiederholungen gehabt hat. — Was die Ausführung im *Théâtre lyrique* betrifft, so gereicht es Madame Cabel zur Ehre, dass sie z. B. in der Arie der Fiordiligi keine Note und keine Verzierung zugesetzt hat. Léon Duprez, der Sohn des grossen Sängers, trat zum ersten Male auf; er besitzt die treffliche Schule seines Vaters, aber die Hauptsache, die Stimme, fehlt; es wird einem angst und bange dabei.

Dagegen hat die grosse Oper einen neuen Tenor gewonnen, welcher von der Natur mit einer ausgezeichnet starken und doch weichen und sympathischen Stimme begabt ist, mit welcher er das hohe *c* mit Leichtigkeit aus der Brust anschlägt. Er heisst Villaret und war Bierbrauer in einem Städtchen des südlichen Frankreich. Dort hörte ihn ein Advocat aus Paris bei dem Gesange einer Liedertafel. Auf dessen Empfehlung liess ihn die Direction nach Paris kommen, und nachdem er dort mit Eifer und Ausdauer seine Studien bei Vauthrot gemacht, trat er gegen Ende des März als Arnold in Rossini's „*Tell*“ auf und ärntete stürmischen Beifall.

Die *Société des Concerts du Conservatoire* hat in dieser Saison neben ihrem gewöhnlichen Repertoire der Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven, der Ouverturen von Weber u. s. w. einige Neuigkeiten — d. h. für die dortige Zuhörerschaft neu — gebracht, die Ouverture zu *Idomeneo* von Mozart und die Abschieds-Arie der Ilia (Mad. Vandenheuvel-Duprez); ferner die *Carità* von Rossini, den Chor der Nymphen aus der Oper „*Psyche*“ von Ambr. Thomas und — o Wunder! das Duett für zwei Frauen-

stimmen (Mad. Viardot und Vandenheuvel) aus „Beatrice und Benedict“ von H. Berlioz! Trotzdem, dass Thomas und Berlioz noch leben, haben beide Musikstücke dem gestrengen Publicum des Conservatoires so gefallen, dass beide auf der Stelle wiederholt werden mussten. „Die Lyra des Orpheus hat den Cerberus gebändigt“ — sagt ein hiesiges Blatt. Auch Beethoven's Phantasie mit Orchester und Chor und sogar die neunte Sinfonie sind gemacht worden, allein die Ausführung der letzteren hält den Vergleich mit den Aufführungen am Rheine nicht aus, und zwar nicht bloss im Finale wegen der unnachahmlichen Frische und Fülle eurer Dilettanten-Chöre, sondern auch in den reinen Instrumentalsätzen. Ich kann wenigstens nur den Vortrag des Scherzo's hier in Paris als vollendet bezeichnen: im ersten Allegro erreicht man nicht den breiten Schwung und im Adagio nicht die Tiefe des Gefühls, so wie man Beides in Köln und auf den niederrheinischen Musikfesten hört. Es ist eigen, dass im Adagio die Franzosen das Verhältniss des *Andante moderato* $\frac{3}{4}$ -Tact zu dem *Adagio molto* $\frac{4}{4}$ -Tact gar nicht zu verstehen scheinen, trotzdem, dass doch jedes Mal der Uebergang in *Dur* und das bewegtere Tempo diesen Mittelsatz als einen süßen, freundlichen Trost gegen die tief empfundene, schmerzliche Sehnsuchts-Melodie des Adagio's empfinden lässt. Seitdem Du mich auf dieses Verhältniss aufmerksam gemacht hast, habe ich noch jedes Mal die Wahrheit dieser Deutung beim Anhören gefühlt und begreife nicht, wie selbst Berlioz diesen Wechsel des Tactes und des Tempo's für eine Bizarrerie erklären kann! Eben so auffallend war es mir, dass der Eintritt des schliesslichen $\frac{12}{8}$ -Tactes, bei dem man gar nicht merken darf, dass er mit dem $\frac{4}{4}$ -Tact vertauscht ist, einen gewissen Ruck für ein feines Ohr gab; ob es an der Phrasirung der Sextolen in der ersten Violine lag, will ich nicht behaupten; der Eindruck war aber da. Das Tempo des ersten Allegro war zu schnell; vom *ma non troppo* und vollends vom *poco maestoso* war nicht die Rede. Kurz, man musste sich gestehen, dass die unbedingte Musterhaftigkeit des Vortrags der Beethoven'schen Sinfonien in den Conservatoire-Concerten doch ihre Grenzen hat.

In dem Concerte am Ostersonntage kamen die Pastoral-Sinfonie, das *Credo* aus Cherubini's Krönungs-Messe, eine Arie aus dem Alexanderfest und der Siegeschor aus Judas Maccabäus von Händel zur Aufführung. Dazwischen *Vieux temps* — mit einem ernstern Concerte? o nein! mit seiner „Ballade“ und seiner „Polonaise“. Und das nennen die Blätter *l'événement de la séance!*

Pasdeloup hat seine *Concerts populaires*, man kann nicht sagen: mit stets zunehmender Frequenz, denn sie war von Anfang an enorm, sondern unter fortwährendem Zuströmen von 3.—4000 Zuhörern im *Cirque Napoléon*

fortgesetzt. In einem der ersten dieses Jahres gab er Beethoven's Septett — freilich nach der hier beliebten Art: die Streich-Instrumente in Masse und Horn, Clarinette und Fagott als Solostimmen — zum ersten Male in Paris vollständig, indem das Conservatoire nur immer die letzte Hälfte des Werkes zu Gehör bringt. Im April wagte der treffliche Dirigent eine Aufführung der neunten Sinfonie, wozu er einen Chor von mehr als 400 Stimmen aus dem Conservatorium, den Opernchören und den Männer-Gesangsvereinen zusammengebracht hatte. Die Damen Viardot und Simon, die Herren Bussine und Capoul sangen die Solo-Partieen. Die Ausführung war imposant und musikfestähnlich und machte dem Dirigenten und allen Mitwirkenden Ehre. Auch ein Chor aus Händel's „Salomon“, den Pasdeloup im vorigen Jahre bei dem Musikfeste in Köln gehört hatte, ging gut und gefiel sehr.

In den Concerten der *Société nationale des Beaux-Arts* herrscht die neuere Schule vor und als ihre Koryphäen Félicien David und Hector Berlioz. Beide führen ihre Compositionen daselbst auf und dirigiren sie auch selbst, z. B. David seine Sinfonie in *Es-dur* und seinen Columbus, den ich nicht zum zweiten Male hören mag, Berlioz seine Instrumentirung von Weber's „Aufforderung zum Tanze“, seinen „römischen Carneval“, seine „Flucht nach Aegypten“ u. s. w. Auch ein paar monströse Neuigkeiten *à la Liszt*, eine Sinfonie: „Vercingetorix“, und ein „Vasco de Gama“ („Ode-Sinfonie“) von jüngeren Componisten kamen vor und fielen durch.

Was soll ich von den Privat-Concerten sagen? Ihre Flut ging in dieser Saison wieder einmal sehr hoch. Ich kann nur Namen nennen und besonders auf deutsche Künstler Rücksicht nehmen.

Madame Gräver, eine Schülerin Litolff's, aus America im Anfange dieses Jahres zurückgekehrt, gab ein Concert mit Orchester, das Litolff dirigitte. Sie spielte dessen drittes symphonisches Concert mit den holländischen National-Thema's. Frau Schumann spielte Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Schumann, von Letzterem zwei Canons, die das Publicum sehr kalt liessen, aber in der zweiten Sitzung das Quintett, welches natürlicher Weise sehr gefiel. Dann J. Becker, der ausgezeichnete Violinist, der zuerst mit Beethoven's Concert auftrat, daneben aber auch die Vielseitigkeit seines Talentes an Paganini, Kontski und seinen eigenen Salonstücken zeigen wollte und auch wirklich eine eminente Technik im Vortrage dieser Compositionen bewährte. Mit Recht besorgten indess Einige, dass diese Vielseitigkeit seinem Spiel den individuellen Charakter nehme, und dass er vielleicht gerade durch das Studium jener Gattung den grossen Ton der deutschen Schule verloren habe. Sein zweites (historisches) Concert, das er im

Verein mit Eduard de Hartog gab, brachte ihm noch vollere Lorbern und widerlegte grösstentheils jene Besorgnisse namentlich durch den Vortrag des vierten Concertes von Spohr. Er begann, da er in einem früheren Concerte die italiänische Schule berücksichtigt hatte, dieses Mal mit Bach's Chaconne, liess dann Spohr folgen, hierauf David (ein Scherzo), dann ein für ihn geschriebenes schönes Concertstück von Ed. de Hartog für Violine und Orchester, darauf die dritte Polonaise von Mayseder und zum Schlusse Ernst's Phantasie über ungarische Themen! Die Gesangstücke waren alle von de Hartog's Composition und zeigten grosses Talent und charakteristische Behandlung, namentlich *L'Esclave* und *Le Pêcheur*. — In einem anderen Concerte wurden die sehr achtungswerthen Compositionen von Goldner, namentlich eine Serenade für Clavier und eine Sonate für Clavier und Violine (Rossini gewidmet), sehr gut aufgenommen. Frau Szarvady-Clauss hat auch wieder drei sehr besuchte und höchst genussreiche Kammermusik-Concerte gegeben; in dem zweiten spielte sie mit Frau Schumann vierhändige Stücke von Schumann, welche grossen Beifall erhielten. B. P.

Beurtheilungen.

Sonate für das Pianoforte, componirt von Fr. Gernsheim. Op. 1. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

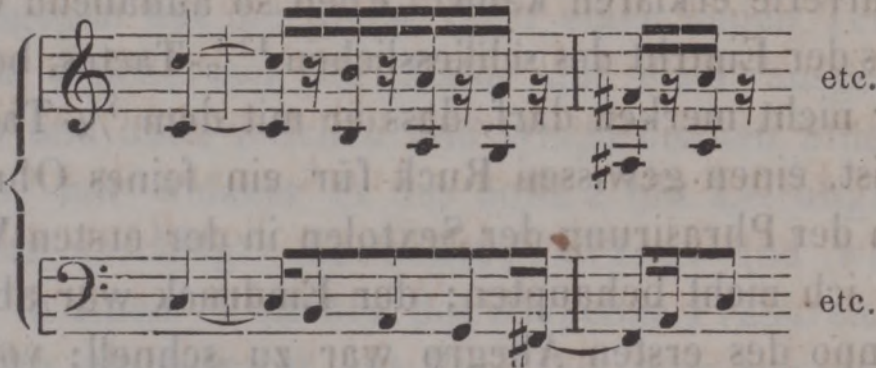
Ein Op. 1, vor dem wir alle Achtung haben. Man sieht, es war dem ohne Zweifel noch jugendlichen Componisten Ernst damit, ein Tonbild zu schaffen, das die Vorzüge formeller technischer Vollendung mit denen einer ur-eigenen kraftvollen Erfindung vereint. Und dies ist ihm auch mehrentheils gelungen; der erste Schritt zur Ersteigung des Parnassus war ein kühner und ein entscheidender. Das Ganze verräth eine solide, durchdachte Factor, eine nicht unbedeutende Gewandtheit in den Formen, logischen Zusammenhang sowohl der einzelnen Motive, als der Sätze, überhaupt in den Einzelheiten wie im Ganzen eine nicht geringe Begabung.

Der erste Satz — es mochte dabei dem Componisten die unerreichbare Einleitung zu Mendelssohn's schottischer Sinfonie vorgeschwebt haben — bringt uns ein Thema von ausdrucksvoller, gemüthreicher Färbung. Recitativische Passagen, ein kurzer Gesang, verwebt mit Anklängen aus dem Haupt-Thema, und eine allerdings etwas unbedeutende Uebergangs-Phrase führen uns wieder zu demselben zurück. Nach einer breiteren Ausführung des Thema's schliesst der Satz. Wir können übrigens hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass ein minder consequentes

Festhalten an der Tonica, besonders bei Vorführung des wiederholt auftretenden Haupt-Motivs, dem Ganzen mehr Abwechslung und Schattirung verliehen hätte. Diese Wahrnehmung macht sich überhaupt durch das ganze Werk hindurch geltend, und wir erwähnen als *Argumentum ad hominem* hiefür nur den Umstand, dass alle drei Sätze in *F* geschrieben sind, ein Umstand, der zwar allerdings nicht direct zum Vorwurfe gereichen kann, aber doch das Gepräge einer gewissen, nur allzu regelmässigen Gleichförmigkeit an der Stirn trägt.

Der zweite Satz in lebhaftem Tempo, $\frac{6}{8}$ -Tact, tritt mit einer Art leichtseitiger, geschwätziger Nonchalance in die Schranken, weiss aber durch die glückliche Gabe, mit nichts immer etwas zu sagen, die Zuhörer so recht eigentlich um ihre Zeit zu betrügen. Man muss in der That das Geschick des Componisten bewundern, womit er es versteht, ohne zu langweilen, mit einem ganz harmlosen, aus lauter punktirten Achteln bestehenden Motive fünf volle Seiten lang zu unterhalten. Der Componist hat hier bewiesen, dass ihm das „Zeug“ zu thematischer Behandlung, zur „Arbeit“ völlig zu Gebote steht.

Der dritte Satz stürmt mit jugendlichem Muthe und Uebermuthe in die Schranken. Das scharf ausgeprägte, halb schwermüthige, halb trotzig Motiv, von sorgloseren und keckeren Nebengedanken umschwärmt, ist mit wahrer Meisterschaft ausgearbeitet und gesteigert. Die rhythmischen Ruckungen mit dem Nachschlage auf den besseren Tacttheilen:



bieten einen neuen und, gut vorgetragen, einen gewaltigen Effect. Die in der Mitte des zweiten Abschnittes vorkommenden Accordvorschläge möchten wir übrigens nicht gutheissen, indem dieselben doch etwas leer und abspannend wirken dürften. Auch müssen wir uns insbesondere bei diesem Satze auf das über allzu consequentes Festhalten an der Tonica oben Gesagte beziehen. Jedenfalls aber bezeichnen wir diesen Satz, insbesondere was Factor und Formengewandtheit betrifft, als den weitaus gelungensten.

Und so wünschen wir denn diesem Werke recht viele Theilnahme von Seiten derjenigen Musiker und Dilettanten, die für die ernsteren und solideren Erzeugnisse der musicalischen Literatur Sinn und Lust haben. Indem wir es für unsere Pflicht hielten, einzelne minder gelungene Stellen hervorzuheben und den Componisten, von dem sich

noch viel Gutes erwarten lässt, darauf aufmerksam zu machen, sei demselben hiermit bei dem Beginne seiner Componisten-Laufbahn ein herzliches Willkommen entgegengerufen.

Die Ausstattung ist, wie sich von der so schnell zu einem verdienten Rufe gelangten Verlagshandlung nicht anders erwarten liess, in jeder Beziehung eine vortreffliche.

Marienlieder für gemischten Chor von Joh. Brahms 2 Hefte. Op. 22. Leipzig und Winterthur. Rieter-Biedermann.

Diese Lieder sind eine eben so beachtenswerthe, wie eigenthümliche Erscheinung in unserer modernen Musik-Literatur. Sie geben beredtes Zeugnis von dem so rühmlichen Streben der Jetztzeit, sich den edeln und erhabenen Tonschöpfungen des Reformations-Zeitalters zu nähern, dieselben zu erfassen und zu durchdringen. Brahms hat es verstanden, die altdeutsche Innigkeit und zarte Jungfräulichkeit seiner Texte auch auf Tonweisen zu übertragen, und eben dazu fast ausschliesslich sich der Modulationen des sechszehnten Jahrhunderts bedient, dies aber in einer Weise, dass immer wieder die Individualität des schaffenden Künstlers hervortritt und slavische Nachahmung todter Form durchaus fern gehalten ist. Bei der grösseren Einfachheit der zu Gebote stehenden Mittel war es auch kaum zu vermeiden, dass neben einzelnen Accordfolgen, die dem an den Farben-Reichthum und die Manigfaltigkeit der neueren Tonformen gewöhnten Ohre minder spannend und abwechselnd erscheinen dürften, gerade von den letzteren Manches mit eingeführt wurde, was uns einen Anachronismus fühlbar macht. Indem es uns hier nicht gestattet ist, durch eine näher eingehende Beleuchtung der Einzelheiten unserer Anerkennung dieser eben so geist- wie gemüthreichen Gesänge vollen Raum zu geben, sprechen wir nur noch den Wunsch aus, es möge denselben — im Interesse der guten Sache und zur Anbahnung eines tieferen Verständnisses der classischen Tonschöpfungen einer längst entschwundenen Zeit — die möglichste Verbreitung bei Fachmännern wie bei Dilettanten zu Theil werden. Wir brauchen kaum beizufügen, dass die Ausstattung nichts zu wünschen übrig lässt.

Deutsche Sängerkhalle von Abt. II. Band, 4. Lieferung. Breslau, Leuckart.

Bei der grossen Ausdehnung, welche die Literatur der Männer-Quartette in den gegenwärtigen Tagen gewonnen hat, — eine Erscheinung, die im Allgemeinen als das Zeichen und die Folge der so mächtig aufflammenden Begeisterung für deutsches Lied und deutschen Sang freudig zu begrüssen ist — ist es natürlich, dass neben vielem Vortrefflichen auch gar manche mittelmässige und alltägliche Producte ans Licht treten. Um so verdienstvoller sind da-

her Unternehmungen, die es sich zur ausschliesslichen Aufgabe machen, nur Gutes und dieses in genügender Anzahl zu liefern, und die dadurch, dass sie unseren zahllosen kleineren Sängervereinen ein ausreichendes Repertoire bieten, diese der Mühe der Auswahl und der Gefahr entheben, mit dem Echten auch das Unechte in den Kauf zu nehmen. Dass die „Deutsche Sängerkhalle“ unter derartigen Sammelwerken einen sehr hervorragenden Platz einnimmt, hat sie durch alle bisherigen Lieferungen bewiesen, und auch die vorliegende reiht sich den früheren würdig an. Die Gesänge sind alle von einem gesunden, frischen und kräftigen Geiste durchweht und insbesondere den bescheidenen Anforderungen unserer Provincial-Gesangvereine vollkommen angepasst. Die grösste und verdienteste Verbreitung dürfte wohl dem Wanderliede von Methfessel zu Theil werden, einer Composition, die man sich versucht halten möchte, dem lebenswürdigen, sinnigen Mendelssohn zuzuschreiben. „Waldrose“ von Billeter ist ein anspruchsloser, aber inniger Erguss zarter Lyrik und wird, mit Ausdruck und Feinheit vorgetragen, seine Wirkung nicht verfehlen. „Ossian“ von J. Beschnitt und „Saul“ von Franz Abt sind Männerchöre von echtem Schrot und Korn, der erstere mehr dramatisch gehalten, der letztere mit einem gewissen körnigen, hausbackenen Humor. Bezüglich des ohne Zweifel sangbaren und ausdrucksvollen Liedes von Oberhofer sei mir die Bemerkung erlaubt, dass es durchaus nicht die Aufgabe des Liedes sein könne, jede einzelne lyrische Situation dramatisch wahr darzustellen. Meines Erachtens soll dasselbe den allgemeinen Ausdruck einer lyrischen Stimmung bilden, die sich allerdings verschiedenartig äussert, aber doch wieder in diesen einzelnen Aeusserungen auf die einheitliche Grundlage zurückweist und zurückführt.

Dr. D. M.

Ferdinand Stegmayer*).

Geboren 1804, gestorben zu Wien 6. Mai 1863.

(Nekrolog.)

Vorgestern ist ein Mann begraben worden, dem alle, die ihn näher gekannt, das Zeugnis eines guten Menschen und eines echten Künstlers geben können. Ferdinand Stegmayer, von frühester Jugend auf in Musik lebend und wirkend als Spieler, Lehrer, Componist und Dirigent, war schon in seiner Jugend in Oesterreich, seinem Heimlande, musicalisch thätig, wenn auch nicht in hervorragender Weise. Ein frisches Talent, schnelles Verständniss, reiche, überströmende Einbildungskraft und eine glühende Begeisterung waren ihm gewährt, dagegen aber die kluge

*) Aus den wiener „Recensionen“.

Berechnung und der ordnende Sinn des Praktikers seiner Natur versagt, die auch nicht durch feine Bildung zur Lösung höherer Aufgaben vorbereitet wurde. Unsteten Sinnes, verlässlich nur im Punkte ehrenhafter Uneigennützigkeit und künstlerischer Begeisterung, wanderte er, oft rath- und hülflos, doch fast immer wohlgemuth von Ort zu Ort, von Stadt zu Stadt, von Amt zu Amt. Ueberall machte er sich schnell alle diejenigen zu warmen Freunden, die in ihm entweder den gemüthlichen Kunstgenossen oder den musicalisch begabten und musikbegeisterten Führer kennen lernten. Doch ermüdete er die Freundschaft bald durch sein derbes Wesen, dessen Humor die Rücksichten der Lebensart nicht kannte und nicht leicht Jemandem zu Gefallen eine unangenehme Meinung zurückhielt; er ermüdete sie ferner durch die Unzuverlässigkeit, mit der er, seines eigenen Vortheils vergessend, die täglichen Pflichten seines Dirigenten- oder Lehramtes versah — oder nicht versah. Das alte Musicantenthum mit seinen Glanz- und Kehrseiten steckte ihm in allen Gliedern. Das geschniegelte „Tonkünstlerwesen“ mit der Honiglippe und dem neidischen Seitenblick, mit dem Firniss der Halbbildung über der Gesinnungs-Gemeinheit war dem guten Stegmayer ein Gräuel, und mit schwerer Ueberwindung bequeme er sich mancher Nothwendigkeit des Lebens an. Diese Art zu sein und sich zu geben, hat ihm oft geschadet und ihn um manchen Vortheil und äussere Ehre gebracht, seinem Andenken und der Achtung, die ihm jetzt ins Grab folgt, thut sie keinen Abbruch.

Von Leipzig aus, wo Stegmayer als Theater-Capellmeister engagirt war, kam er Ende 1848 nach Wien als Opern-Dirigent in der Josephstadt unter Director Stöger, dessen Unternehmung jedoch bald in die Brüche ging. Damals wurde Stegmayer zum Chormeister des wiener Männer-Gesangvereins gewählt und brachte als solcher die Mendelssohn'sche Musik zu „Antigone“ und „Oedipus“ zur Aufführung. Nebenbei gab er Gesang-Lectionen, kam in den fünfziger Jahren als Professor des Männergesanges an das hiesige Conservatorium, wo er die Chorübungen leitete und der damaligen Direction die Gründung eines Vereins für gemischten Chor vorschlug. 1855 dirigitte Stegmayer im Musikvereins-Saale die Aufführung von J. Hager's Oratorium „Johannes der Täufer“ und leitete zu jener Zeit auch bei den Gesellschafts-Concerten die Chöre.

Als mittlerweile sein oben erwähnter Vorschlag von der Gesellschafts-Direction in allzu lange Erwägung gezogen wurde, verliess er seine Stellung und gründete 1858 im Vereine mit den Herren Egger, Esser, Lewy, Lorenz, Martin, Rick, Schläger und Schmidt die Sing-Akade-

mie, worauf dann besagte Direction mit der Gründung des Singvereins nachfolgte.

Es ist jetzt nicht der Augenblick, auf die mancherlei Phasen des Erfolgs und des Misscredits, welche die Sing-Akademie durchgemacht, zurückzukommen. Genug, dass Stegmayer sich mit der Gründung dieses der „Belebung und Förderung echten Kunstsinnes durch Uebung und Aufführung der gediegensten Chorwerke älterer und neuerer Meister“ gewidmeten Institutes ein geschichtliches Verdienst um die wiener Musikzustände erworben hat, dass es ihm aber nicht gegönnt war, das Institut, dem er doch mit begeistert stolzer Hingebung anhing, auf jener Höhe zu erhalten, wohin es sich Anfangs unter seiner Führung aufgeschwungen. Die Unregelmässigkeit seines Wirkens, welches zwischen begeistertem Aufschwung und grollender Entmuthigung keine Mitte fand, war gerade da, wo es sich um das Zusammenhalten leicht zerstreuter Dilettantenkräfte handelte, unheilvoll, wenn auch vielleicht selten Jemand in dem Grade wie Stegmayer die Gabe der Anfeuerung, der Steigerung der ihm unterstehenden Kräfte besass. Dessgleichen in musicalischer Beziehung: so unvollkommen (ja, oft verwirrend) sein Tactgeben war, so verständnissvoll war sein Einstudiren derjenigen Werke, die er selbst mit Liebe in sich aufgenommen hatte, so künstlerisch beseelt seine Führung im entscheidenden Momente vor dem an ihn gewöhnten Körper.

Zu jenen Mängeln seiner Natur und seiner Bildung gesellte sich (theilweise auch als eine Folge davon) die materielle Noth, die um so höher stieg, je mehr seine Kräfte den Einfluss des Alters verspürten. Director Eckert nahm ihn als Capellmeister ins Operntheater, wo er jedoch den Anforderungen an den praktischen Capellmeister-Dienst nicht mehr genügen konnte und nach einem Jahre austrat, ins Karltheater kam, wo er im Dirigiren von Possen und Operetten weder der Direction genügte, noch künstlerisch gedeihen konnte. Diese beiden Engagements lähmten wesentlich seine gleichzeitige Thätigkeit als Dirigent der Sing-Akademie. Im Frühjahr 1861 jedoch und im folgenden Winter raffte er noch einmal alle seine Kräfte zusammen und brachte die Aufführung der Bach'schen Matthäus-Passion zu Stande — die letzte und schönste künstlerische Leistung seines bewegten Lebens. Seitdem kränkelte er physisch und moralisch — künstlerisch hatte er ausgelebt.

Umsonst aber hat er nicht gelebt; trotz seiner Fehler hat er der Kunst treuer gedient, als viele seiner glücklicheren Fachgenossen. Sein künstlerisches Gewissen war fein besaitet; er hat manche Höhe nicht erreicht, weil er sich nicht bücken und nicht drücken konnte noch wollte. In diesem Sinne vor Allem darf das musicalische Wien seiner mit Achtung gedenken. Man hat ihn oft verkannt —

aber nicht umsonst sagt der Dichter: „Nur das Gemeine verkennt man selten. — Und das Seltene vergisst man schwerlich.“

Scheinkunst und Scheinkritik.

Die vollkommene Beherrschung des Technischen in der Kunst ist eben so nothwendig zur Herstellung eines reinen Kunstgenusses, wie die Ungetrübtheit eines Glases zur Helligkeit der durchschimmernden Flamme. Die Summe der Fertigkeit, die äussere Form bruchlos frei und schön selbst bei den grössten Schwierigkeiten darzubieten, ist Virtuosität. Diese glänzende Eigenschaft ist nach und nach auf musicalischem Gebiete zu einer Höhe gelangt, die kaum noch überstiegen werden dürfte. Als geeignetstes Mittel zur vollkommen künstlerischen Aussprache bleibt sie jedoch nur Mittel, weil das Auszusprechende, die Idee, das geistige Motiv das Primitive, die Technik erst das Secundäre abgibt. Die ausgebildetste Virtuosität ist nur in der innigsten Verbindung mit dem Gedanken Etwas: der schön gegliederte, leicht bewegliche Leib für die Seele — ohne Seele todt! Letzteres ist nicht genug zu betonen in einer Zeit, wo die blendende Kunstfertigkeit so oft für Kunst ausgegeben wird, wo das emancipirte Virtuosenenthum sowohl Productive als Reproductive angesteckt hat und nicht mehr danach fragt, was dargestellt werden soll, wenn es nur sich darstellt.

Gegen dieses Getriebe von Prahlerei und hohlem Schein zu kämpfen und für die Oeffentlichkeit das Echte vom Unechten zu sondern, gibt es nur Ein wirksames Mittel: die Kritik. Es fehlt zur Vertretung derselben eben nicht an leuchtenden Vorbildern, welche bethätigt haben, was wahre Kritik sei. Der Kern dieser Kunstwissenschaft liegt im geläuterten Erkennen, das nur den Einen Maassstab zur Beurtheilung anwendet, welchen die allgemein gültigen ästhetischen Anforderungen bestimmen. Nur erst bei möglichst objectivem Verhalten, bei durchgebildetem Wissen und klarer Darstellung kann ein reines Spiegelbild für das Kunsterzeugniss entstehen. Somit wird wahre Kritik niemals verkleinern oder vergrössern, sondern verdeutlichen, indem sie empfangene Eindrücke und Wahrnehmungen im Lichte der Erkenntniss festhält und erläuternd zurückgibt. Auf diesem Wege nur lässt sich die Kunst zur Selbstbeschaulichkeit führen und für das Schaffen und Beurtheilen eine fördernde Wechselwirkung denken. Doch was soll Kritik vermögen gegen das Entheiligen und blosses Scheinen der Kunst, wenn sie selbst zum Scheine greift und die Aerzte von der Krankheit, welche sie hätten heilen sollen, angesteckt sind! Ja, man möchte behaupten, dass Scheinkritik mehr Unheil für die Kunst stifte, als die

Scheinkunst selbst, weil Verkehrtes und Gesinnungsloses, wenn es nur geistreich und mit dem Tone der Ueberzeugung ausgesprochen wird, oft zur Annahme verführt. Das bezeugt z. B. die Verbreitung neuer so genannter Kunst-Philosopheme, welche an und für sich nur Trugschlüsse sind, äusserlich aber im Gewande sprachlicher Tüchtigkeit dem Laien als unfehlbar erscheinen. „Wahrheit in Klarheit!“ — dieser Anforderung müsste jede Kritik genügen, denn obwohl der Ausspruch des Kritikers stets gewinnt, wenn er sich in anziehendem Stil und schöner Redeform darstellt, so wird er nur dann fördernd und werthvoll, wenn ihn gründliches Wissen und ehrliche Gesinnung erzeugt. Was tritt uns aber in Zeitungs-Artikeln mitunter Kritisches entgegen?! Virtuosität der Schreibart, welche durch das Blendende, wie etwas gesagt wird, für das was zu entschädigen trachtet; Mehrdeutigkeit des Ausdrucks, diplomatisch gegeben, um wenigstens den Schein der Ehrlichkeit für sich zu haben; spitzfindige Beweisführungen, um methodisch zu vertheidigen, was sich nicht vertheidigen lässt. Wie oft fliessen auch Musik-Urtheile aus unmusicalischen Köpfen in stillfähige Federn, denn es gibt unter den Gebildeten Viele, nach deren Begriffen Jeder sich berechtigt fühlen darf, über Musik zu schreiben, ohne darin eingeweiht zu sein. Beiläufig gesagt, stellen gerade diese Art Leute das grösste Contingent für die Sache der „Zukunft“. Sodann will auch subjective Ansicht und persönliche Meinung sich oft schon für Kritik halten, als ob der Kunstbetrachtung mit gefärbten Gläsern gedient sein könnte! Endlich müssen wir der niedrigsten Art von Scheinkritik erwähnen, welche als Schmarotzergewächs bekannt ist und den Namen Reclame führt. Auf welchem Wege sie zu Stande kommen mag, immer ist sie entehrend für Künstler und Kunstvertretende, obwohl unberufene Zungen dahin überreden möchten, dass sie in jetziger Zeit ein nothwendiges Uebel sei.

Nächst dem Vorhandensein des Guten und Schönen ist das „Sichklarwerden“ darüber am werthvollsten für Bildung überhaupt, und nur durch richtige Veranschaulichung der Kunst kann erst ihr Hauptzweck, Veredlung des Menschen, erreicht werden. Lessing, Jean Paul, Goethe, Schiller und Andere haben die Kritik glänzend festgestellt, und auch unsere Zeit liefert in guten Fachblättern Kunstbesprechungen, die belehren, erleuchten, begeistern und oftmals einen zweiten Kunstgenuss gewähren. An solche, die nur die Kunst selbst, nicht Parteizwecke im Auge haben, halte sich der Künstler und Kunstfreund als beste Verwahrung gegen die Scheinkritik.

Louise Nitzsche, geb. Kindscher.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das 40. niederrheinische Musikfest ist zu Düsseldorf an den drei Pfingsttagen vom 24.—26. Mai unter der Direction des Herrn Otto Goldschmidt aus Hamburg, gegenwärtig in London wohnhaft, und des Herrn Tausch von Düsseldorf unter dem Zuströmen von nahe an 2000 Zuhörern gefeiert worden. Grossen Erfolg hatten die Aufführungen des Elias von Mendelssohn, dann vor Allem der Cäcilien-Ode von Händel, des dritten Theiles der „Schöpfung“ von J. Haydn, sowohl durch den Gesamt-Eindruck der Leistungen des Chors (780) und des Orchesters (140), als durch die begeisternden Solo-Vorträge einer Jenny Goldschmidt-Lind, eines Stockhausen und Dr. Gunz und des Fräuleins von Edelsberg (Alt) aus München. Die Einnahme hat 13,000 Thlr. überstiegen. Ausführlichere Berichte in den nächsten Nummern.

* **Münster.** Mit dem zwölften Concerte am 9. Mai sind unsere Vereins-Concerte, welche unter der geschickten und umsichtigen Leitung des Musik-Directors Herrn Jul. O. Grimm unschöne Kunstgenüsse geboten haben, geschlossen worden. Im ersten Theile hörten wir Cherubini's Overture zum Wasserträger, zwei Lieder (für eine Altstimme) von Mendelssohn und Schubert, das Concert in *A-moll* für Violine von Rode, gespielt von Herrn Concertmeister G. A. Bargheer, und eine Neuigkeit von J. O. Grimm für Soli, Chor und Orchester auf ein Gedicht: „Seele und Ton“, von Levin Schücking. Das Werk (Manuscript) hat mit Recht ausserordentlichen Erfolg gehabt; es ist eine schöne, von Erfindungs-Talent und geschickter Stimmführung zeugende Composition, deren Herausgabe, da es immer noch an vocalen Concertstücken von mässigem Umfange fehlt, allen Gesangsvereinen und Concert-Anstalten sehr willkommen sein würde.

Beethoven's sieben Trios für Geigen und Bläser sind in Partitur neu erschienen in Holle's Verlag zu dem Preise von 1 Thlr. für 80 Seiten in der gewohnten Ausstattung. Vor Kurzem sind auch die siebenzehn Geigen-Quartette in Partitur zu 3 Thlrn. von demselben Verleger neu herausgegeben. Bei Beiden wünschten wir etwas grösseren Druck für alte Augen, während uns sonst die Sache gar wohl gefällt und dem Studium sowohl als der Verbreitung mit den wohlfeilen Ausgaben gedient ist. Auch die Einzelstimmen sind in demselben Verlage in verhältnissmässiger Billigkeit erschienen. Den Inhalt anlangend, bemerken wir, dass die fünf ersten Stücke des vorliegenden Bandes Geigen-Trios sind — Violine, Viola, Violoncello — und ziemlich bekannt, auch in Clavierbearbeitungen verbreitet. Im Original gehört, überrascht die schöne Vollstimmigkeit des Klanges und der specifische Geigenton. Diese wahre Instrumentalität zeichnet die Beethoven'schen Trios und Quartetten vor vielen späteren aus und wird nur von Haydn und Mozart übertroffen, nicht an Fülle, aber an Süssigkeit. Das sechste Trio ist die ebenfalls bekannte und oft arrangirte Serenade Op. 95 *D-dur* für Flöte, obere und mittlere Geige: etwas spielend und unbedeutend. Wenig bekannt wird das siebente Trio sein für zwei Oboen und englisch Horn, Op. 87 *C-dur*, auch in leichtfertigem Tone, aber bei Weitem geistreicher, als das vorige; ein niedlich eleganter Hauptsatz, ein sentimentales Adagio und neckendes Menuett-Scherzo, endlich ein allerliebste Finale voll heiteren Humors in Haydn's Stil.

E. K.

Am 14. d. Mts. starb in Mainz der in den weitesten Kreisen bekannte Componist Ferdinand Beyer nach langen und schweren Leiden schnell und schmerzlos an einem Schlagflusse. Der Hingeschiedene war von allen, die ihn kannten, seiner unermüdelichen Thätigkeit und seines ehrenhaften, biedereren Charakters wegen geliebt und geachtet.

Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Ludwig van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechnete Ausgabe.

- Partitur-Ausgabe. Nr. 7. Symphonie Nr. 7, Op. 92 in *A*. n. 2 Thlr. 12 Ngr.
 — Nr. 85, 86. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell in *B* in einem Satze — und in *Es* (mit beigefügten Stimmen). n. 27 Ngr.
 — Nr. 97—99. Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 30. Nr. 1—3. n. 2 Thlr. 9 Ngr.
 — Nr. 105, 106. Sonaten für Pianoforte und Violoncell. Op. 5. Nr. 1, 2. n. 2 Thlr. 3 Ngr.
 — Nr. 112. Sonate für Pianoforte und Horn. n. 18 Ngr.
 — Nr. 152. Sonate für Pianoforte solo (Hammerclavier). Op. 106. n. 1 Thlr. 3 Ngr.
 — Nr. 187—190. Phantasie. Op. 77. — Polonaise, Op. 89. — 11 neue Bagatellen, Op. 119. — 6 Bagatellen, Op. 126. n. 1 Thlr. 3 Ngr.

Leipzig, 15. Mai 1863.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von J. A. Schlosser's Buch- und Kunsthandlung in Augsburg ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen (in Köln durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung):

Das deutsche Singspiel

von seinen ersten Anfängen

bis

auf die neueste Zeit,

dargestellt von

H. M. Schletterer.

Gr. 8. Eleg. brosch. Preis 3 Fl. 30 Kr. rhein. oder 2 Thlr.

Das vorliegende Werk, in welchem zum ersten Male ein wichtiger Abschnitt unserer Literatur- und Musikgeschichte eingehend und gründlich besprochen wird, gibt in seinem Haupttheile die Entwicklungsgeschichte des deutschen Singspiels in möglichst erschöpfender Weise, dabei nicht nur auf die musicalische, sondern auch auf die poetische und sociale Seite des Gegenstandes Rücksicht nehmend. Die Darstellung ist nicht nur für Fachmänner, sondern für das ganze grosse Publicum, das sich für die Geschichte der Musik im Allgemeinen und für die der Oper insbesondere interessirt, berechnet. Der Anhang liefert in historischen Nachweisen und Belegen ein sehr reiches kunstgeschichtliches Material und das diesem folgende Textbuch eine Auswahl von Singspielen aus frühesten Jahrhunderten, wie sie keine andere aus den Schätzen unserer reichen Literatur zusammengestellte Anthologie bietet.

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, Appellhofsplatz 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.