

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 27.

KÖLN, 4. Juli 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Die Oper „Loreley“ von Emanuel Geibel und Max Bruch. (Erste Aufführung: Mannheim den 14. Juni.) II. — Johann Hermann Kufferath (Lebensskizze). Von Nieuwenhuysen. — Aufmunterungen der Künstler in Oesterreich. — Aus Petersburg (Concerte unter A. Rubinstein — Quartett-Abende — Conservatorium). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Bauernfeld's neue Werke, Director Laube — Dresden, Méhul's hundertjähriger Geburtstag — Basel, Musikleben — Paris, *L'Europe artiste*).

Die Oper „Loreley“ von Emanuel Geibel und Max Bruch.

(Erste Aufführung: Mannheim den 14. Juni.)

II.

(L. s. Nr. 26.)

Aus dem gegebenen Abriss des Inhalts ersieht man, dass Geibel's Gedicht ein gutes Opernbuch ist, und das ist für den Componisten und den Erfolg seiner Musik ein grosser Vortheil, da heutzutage ohne spannende Handlung die beste Musik eine Oper nicht mehr zu voller Geltung bringen kann. Bei einem Opernbuche nach Neuheit der Handlung zu fragen, dünkt uns ungerecht, denn die menschlichen Gefühle und Leidenschaften, welche die Musik darstellen kann, bleiben ewig dieselben, und es kommt nur darauf an, was durch Liebe und Hass, Hingebung und Verrath, Lust und Schmerz, Begier und Entsagung, Bangen und Wagen das menschliche Herz aufregt, zur Erscheinung in einer dramatischen Handlung zu bringen und dadurch Situationen herbeizuführen, die sich musicalisch gestalten und beleben lassen, wobei die intensive wie formelle Schönheit der poetischen Darstellung als solche keineswegs die Hauptsache sind. Dies ist dem Dichter der Loreley gelungen; er hat eine Handlung von steigendem Interesse geschaffen, in deren Mittelpunkt eine Jungfrau steht, welche die Theilnahme des Zuschauers von Anfang bis Ende fesselt, und er führt sie uns in Lagen des Lebens vor, die eben sowohl durch zarte Empfindungen und lyrische Ergüsse zu Einzel- und Zwiegesängen, als durch leidenschaftliche dramatische Scenen zu breiteren vielstimmigen Gesangstücken und so genannten Finale's Veranlassung geben. Dass die Kluft der Standes-Verhältnisse betrogene Liebe zu einer tragischen Katastrophe führt, ist freilich schon hundert Mal in allen möglichen Formen da gewesen, und selbst Situationen, wie sie z. B. in der Erkennungs-Scene gleich im ersten Acte vorkom-

men, sind ebenfalls nicht neu in der Oper (man denke nur an die Fenella in Scribe's „Stummen von Portici“, an die Recha in der „Jüdin“ u. s. w.). Allein es geht damit, wie mit Heine's: „Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu, und wem sie just passiret, dem bricht das Herz entzwei“ — nur dass man statt der zwei letzten Verse setzen muss: „und wer sie gut in Musik setzt, der hat Erfolg dabei.“

Je mehr also das Ganze des Textes vom musicalisch-dramatischen Gesichtspunkte aus befriedigt, um so mehr wünschten wir einzelne Mängel desselben beseitigt. Dahin gehört zunächst die Exposition. Die Erzählung des Pfalzgrafen Otto an seinen Seneschall, der nichts Anderes ist als der obligate „Vertraute“ im älteren Drama, ein leeres Gefäss, in das der Herzenserguss des Helden ausströmt, damit das Publicum wisse, woran es sei, ist doch eine gar zu verbrauchte Art der Einführung *in medias res*. Ein Monolog, d. h. eine Arie Otto's, welche seinen inneren Kampf und den Contrast zwischen seiner Vergangenheit und dem gegenwärtigen Augenblicke, in welchem ihn die verlobte Braut erwartet, besser und — was für das Maass der Dauer des ersten Actes nöthig ist — kürzer ausdrücken könnte, dürfte mehr an der Stelle sein, und zwar mit noch grösserer Wirkung, wenn, wie wir im ersten Artikel schon erwähnt haben, ein kurzer Introductions-Chor von Rheinixen vor dem Erscheinen Otto's uns in das romantische Sagenland versetzte, wozu die Instrumental-Einleitung, welche die Melodie des zauberischen Loreley-Liedes aus dem zweiten Acte enthält, allein nicht hinreicht. Da dieser Chor nur schwach besetzt zu sein braucht, die Winzerinnen aber erst in der fünften Scene auftreten, so würde selbst bei kleineren Bühnen hinlängliche Zeit zum Umkleiden vorhanden sein; ja, allenfalls könnte selbst dieser Chor hinter der Scene gesungen werden, während einige Figurantinnen vom Ballet in den Fluten im Hintergrunde sich bewegten.

Unmittelbar vor der Scene, in welcher Lenore den Pfalzgrafen bewillkommt und in ihm den Geliebten erkennt, hat der Dichter einen Auftritt eingeschaltet, in welchem der Minnesänger „Reinald“ Lenore seine Liebe gesteht und um Gegenliebe wirbt. Diese Episode, welche nicht den geringsten Einfluss auf die Entwicklung des Drama's hat, hält die Handlung nur auf und lässt den Zuschauer etwas erwarten, was nicht geschieht. Denn offenbar gibt dieser Auftritt dem „Reinald“ eine Bedeutung, die er im Folgenden gar nicht erfüllt, und das ist im Drama immer ein Fehler, wie denn überhaupt die „Brackenburgs“, „Wolframs“ u. s. w. im Drama, vollends aber in der Oper, meist eine langweilige Rolle spielen. Die später zu Tage tretende Theilnahme Reinald's für Lenore (als er den Verrath Otto's ahnt und im zweiten Acte durch sein Lied ihn verdeckt an seine Schuld mahnt), erscheint noch um so edler und reiner, wenn er seine Liebe still im Busen verschlossen hält, abgesehen davon, dass es nicht zu der Sitte der Zeit passt, dass ein Ritter und Minnesänger seine Hand der Tochter eines Fährmannes und Schenk-wirthes anträgt. Wir schlagen also den Autoren vor, nach dem Winzer- und Schifferchor unmittelbar den Marsch und das Nahen des Brautzuges eintreten zu lassen, wodurch die Handlung rascher fortschreiten und die Wirkung der Erkennungs-Scene desto eindrucksvoller sein wird*).

Schauspieler und Sänger sind schnell mit dem Vorwurfe einer „undankbaren Rolle“ gegen die Dichter und Componisten bei der Hand. Oft mit Unrecht. In Geibel's Loreley ist aber Bertha, Otto's Gattin, wirklich keine dankbare Rolle; sie theilt das Schicksal der unglücklichen Prinzessinnen in der französischen Oper (Elvira, Eudoxia u. s. w.), ist aber um so schlimmer daran, weil die deutsche Oper glücklicher Weise es nicht verträgt, sie durch eine brillante Coloratur-Partie zu entschädigen. Wir sollten meinen, dass der Componist diesen zweiten Sopran sowohl an der zweiten Scene des zweiten Actes, als auch vielleicht am Finale desselben Actes hätte mehr, als geschehen ist, betheiligen können.

Mögen diese wenigen Bemerkungen den Autoren zeigen, mit welcher Theilnahme und mit wie aufrichtigem Wunsche eines durchschlagenden Erfolges wir ihr schönes Werk in Betracht ziehen.

Ueber die Musik der neuen Oper bekunden wir vor Allem zuerst die erfreuliche Thatsache, dass Max Bruch,

*) Eine andere Scene im zweiten oder dritten Acte, der Angriff auf das Kloster, in welches Lenore sich geflüchtet hat, befindet sich in dem gedruckten Operngedichte, ist aber für die Composition Bruch's vom Dichter bereits gestrichen worden, was wir ebenfalls billigen.

wie es seine bisherigen Compositionen schon erwarten liessen, auf dem Wege fortgegangen ist, den die grossen deutschen Meister Mozart und Beethoven und nach ihnen Weber und Marschner gezeigt haben, dass er sich mit Selbstbewusstsein eben so fern von dem Effectstil der pariser grossen Oper, als von dem antimusicalischen Systeme Richard Wagner's gehalten und, ohne die Mittel der neueren Musik, namentlich im Orchester, zu verschmähen, eine gewisse Eigenthümlichkeit der Schreibart sich schon jetzt angeeignet hat, die sich besonders durch melodische Erfindung und durch ein bedeutendes Talent für Behandlung grosser dramatischer Ensembles vortheilhaft auszeichnet. Dabei können wir die Heilighaltung der Form, die durch eine grosse Gewandtheit in der Handhabung derselben ermöglicht und gesichert ist, nicht hoch genug preisen — denn wir sprechen von einem erst fünfundzwanzigjährigen Componisten, dessen Lehrjahre in die Zeit der Verwirrung aller Begriffe über dramatische und absolute Musik fielen —, ja, abgesehen von den falschen Propheten der musicalischen Aesthetik, in eine Zeit, in welcher selbst das Genie eines Tondichters wie Robert Schumann einen gefährlichen Zauber übte, der noch jetzt manches Talent in Banden hält und dessen freie Entwicklung hemmt! Vor allen diesen Abwegen und Hemmnissen bewahrten Max Bruch hauptsächlich seine eigene Natur und der angeborne offene Sinn für das rein musicalische Schöne, und dann sein ganzer Bildungsgang, auf den ihn zuerst seine Mutter aus der Künstlerfamilie der Almenräder in Köln führte, dann sein erster Unterricht in der Harmonielehre durch Professor Breidenstein in Bonn, ferner vor Allem die jahrelange Leitung seiner Studien als Stipendiat der frankfurter Mozart-Stiftung durch Ferdinand Hiller, endlich seine ganzen Umgebungen in Köln.

Der Componist der Loreley erreicht die Wirkung seiner Musik überall nur durch wahrhaft künstlerische Mittel. Da sind keine grellen Dissonanzen, keine Tortur des Ohrs durch ewige Vorhalte und Trugschlüsse, nichts Widriges und Hässliches, keine Furcht vor wohlthuenden und zu einem Ziele führenden Modulationen, keine künstliche Anstrengung, um das Ohr und die Nerven des Zuhörers immer in der Schweben zu halten, zu überreizen und niemals zu beruhigen, im Orchester keine gesuchte Tonmalerei oder gar instrumentale Charakteristik der einzelnen Personen, welche, wie Zettel an den Figuren auf alten Gemälden, dem Zuschauer vortrompetet oder vorstreicht: „ich bin der König“, „ich bin das gute“, „ich bin das böse Princip“ u. s. w., kein durch seltsame Klangwirkungen oder excentrische Zusammenkoppelungen heterogener Instrumente, wie Pikkelflöte mit Pauke, und durch ähnlichen Hokuspokus raffinirtes Colorit als blendende Tünche tri-

vialer Gedanken, kein lärmender Aufruhr und unverständlicher Klangschwindel. Mit Einem Worte: die Gesetze des Schönen sind nirgend verletzt; es gibt keine Stelle in der ganzen Oper, die erst durch Reflexion und Interpretation ihre Bedeutung erhalten muss, keine Musik, die man „nicht mit dem Ohr hören“ darf, wie Brendel sagt; nein, sie geht durch das befriedigte Ohr, nicht durch das gequälte, in Verstand, Herz und Gemüth. Der Gesang ist darin Gesang, nicht Declamationsphrase und langweilige Psalmodie, Recitativ und Arie sind in ihrem auf die Natur der Musik und das Wesen der Oper, als eines musicalischen Kunstwerkes, begründeten Charakter wieder hergestellt und glücklich in den Fortschritt der Handlung eingefügt, die Melodie weicht ganz und gar von der jetzt gewöhnlichen Opernphrase ab und kehrt zu der Innigkeit des deutschen Liedes zurück, aus dessen tiefem Quell auch C. M. von Weber seine herrlichen Weisen schöpfte.

Im Begriffe, eine Uebersicht der einzelnen Musikstücke der Oper zu geben, geht uns die Nachricht zu, dass die „Loreley“ Sonntag den 5. d. Mts. zum Schlusse der Saison in Mannheim wieder gegeben wird, und da wir Gelegenheit haben, auch dieser Vorstellung beizuwohnen, so behalten wir uns den Schluss unseres Berichtes auf die nächste Nummer vor.

Johann Hermann Kufferath.

Mit den grossen Fortschritten, welche die Verbreitung und Ausübung der Tonkunst in Holland gemacht hat, geht in den beiden letzten Jahrzehenden ein nationaler Sinn Hand in Hand, dessen Ursprung und Pflege gewiss an und für sich nur lobenswerth ist, der aber auch die Holländer und unter ihnen namentlich das jüngere Geschlecht zur Ungerechtigkeit und Undankbarkeit gegen die deutschen Tonkünstler verleitet hat — nicht gegen die vergangenen und gegenwärtigen Meister der Composition, da im Gegentheil z. B. früher Louis Spohr und in neuester Zeit Robert Schumann in den Niederlanden dieselbe, wo nicht noch grössere Verehrung und Popularität gefunden, als in Deutschland selbst —, also nicht gegen die deutschen Componisten und ihre Werke, sondern gegen diejenigen Musiker, welche ihr deutsches Vaterland mit Holland vertauschten und daselbst sich einen Wirkungskreis durch Lehre und That schufen, der für die Tonkunst in Holland von der grössten Bedeutung war. Wer die Art und Weise, wie in Holland noch in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts Musik gemacht wurde, gekannt und die allmähliche Hebung der Tonkunst in diesem Lande aufmerk-

sam verfolgt hat, der wird anerkennen, dass das frühere oberflächliche Musiktreiben sich in ein ernstes, reiches Musikleben verwandelt hat, indem nicht bloss die technische Ausführung, sondern auch der reine Geschmack und der Sinn für das echte Musicalisch-Schöne sich unendlich gehoben haben, wengleich in manchen Städten noch deutliche Reste der früheren Liebhaberei an leichter, namentlich ausländischer, d. h. undeutscher, Waare vorhanden sind — man denke nur an die französische Oper in s'Gravenhage, ja, an die Ausschreibung von Preisen für die beste Composition einer französischen Oper für diese Residenzbühne, wie sie noch vor einem oder zwei Jahren Statt fand! Indess, wie gesagt, eine ernste Musikliebe regt sich in den Niederlanden und treibt Blüthen und Früchte nicht bloss in einzelnen grossen Städten, sondern überall, und der Nationalzug des germanischen Stammes offenbart sich bei dem ganzen Volke im Gegensatze zu Frankreich, wo nur Paris den Ton angibt. Wenn wir nun keineswegs verkennen, wie schätzenswerth und einflussreich die Thätigkeit des grossen Vereins für Beförderung der Tonkunst und seiner zahlreichen Abtheilungen und eben so einzelner niederländischer Künstler und gediegener Musikfreunde für die Hebung der Musik gewesen sind und es noch fortwährend sind, so bedarf es doch bei dem gegenwärtigen Geschlechte und dessen oft sich stark überhebendem Local-Patriotismus der Mahnung an die Verdienste derjenigen deutschen Künstler, welche den Anstoss zu dem Aufschwung des Musiklebens in Holland gegeben und die schönsten Mannesjahre ihres Lebens der Thätigkeit für dasselbe gewidmet haben.

Es hat uns deshalb der vor einiger Zeit in der holländischen Musik-Zeitung „Euterpe“ (Redacteur L. J. Leffèbre, Verleger F. J. Weygand & Comp. im Haag) erschienene Artikel: „Erinnerung an J. H. Kufferath“, welcher neben Heinrich Lübeck und anderen Deutschen ein langjähriges einflussreiches, musicalisches Wirken in Holland übte und sich jetzt ins Privatleben zurückgezogen hat, als eine Stimme der Anerkennung aus den Niederlanden selbst erfreulich angeklungen, und wir ergreifen gern die Gelegenheit, durch Mittheilung des hauptsächlichlichen Inhalts jenes Aufsatzes auch unsererseits dem wackeren Veteranen der Tonkunst, unserem rheinischen Landsmanne, unsere Achtung zu bezeigen.

Die Redaction.

Johann Hermann Kufferath gehört einer nieder-rheinischen Künstlerfamilie an. Er wurde den 12. Mai 1797 zu Mülheim an der Ruhr geboren. Ein Schüler Spohr's im Violinspiel, den der Meister sehr begünstigte, genoss er in der Composition den trefflichen Unterricht

von Moriz Hauptmann in Leipzig. Ehe er nach Holland berufen wurde, bekleidete er die Stelle eines Musik-Directors in Bielefeld.

Nach seiner beinahe dreiunddreissig Jahre lang ununterbrochen fortgesetzten Wirksamkeit in der Universitätsstadt Utrecht als städtischer Musik-Director und Gesangslehrer fühlten seine Mitbürger das Bedürfniss, ihm und seiner Gattin bei dem Scheiden aus seinem Wirkungskreise und von der Stadt, dem Schauplatze derselben, ein Zeichen der dankbaren Erinnerung zu widmen, einer Erinnerung, die um so dauernder sein wird, als sie sich an sein Wirken für die Förderung, ja, für den Aufbau der Kunst in unserer Stadt knüpft. War auch vor seiner Zeit grosses Interesse für die Kunst hier vorhanden, wendeten auch Manche ihre eifrigen Bemühungen auf eine allgemeinere Betheiligung an ihr, so stand doch im Vergleich mit anderen Städten die Ausführung der musicalischen Kunstwerke und in Folge dessen die Bekanntschaft mit den grösseren Werken der classischen Schule noch auf keiner hohen Stufe.

Am 30. Januar 1830 trat Kufferath seine Stelle an und sehr bald wurde sein Einfluss auf die Hebung des Gesanges und auf die Ausführung der Orchesterwerke sichtbar. Durch sein kräftiges Einwirken auf die „städtische Gesangschule“, durch Einrichtung von Privat-Singeschulen und vor Allem dadurch, dass er einen „Gesangverein“ ins Leben rief, wozu ihm die einflussreichsten Kunstfreunde die Hand boten, wurde es möglich, mit der Aufführung kleinerer Vocalwerke zu beginnen und nach etwa zwölf Jahren hier, wo man früher nur das „Halleluja“ aus dem Messias, und zwar nur mit Orgelbegleitung gekannt hatte, das unsterbliche Werk Händel's vollständig und mit voller Orchester-Begleitung auf würdige Weise aufzuführen.

Die Reihe der Aufführungen in den ersten dreizehn Jahren von Kufferath's Wirksamkeit brachte uns folgende Werke: A. Romberg „Macht des Gesanges“ 1830, Ries „Der Morgen“ 1832, Haydn „Jahreszeiten“ I. Theil 1834, III. Theil 1835, Händel „Alexanderfest“ 1837, Spohr „Die letzten Dinge“ 1838, Fesca „Der 103. Psalm“ 1838, Mendelssohn „Der 42. Psalm“ 1840, Haydn „Die Jahreszeiten“ vollständig 1839, Händel „Der Messias“ den 24. April 1843.

(Wer die unendlichen Schwierigkeiten und Hindernisse kennt, mit denen vor dreissig und noch vor zwanzig Jahren, ja, wenn wir gerecht sein sollen, theilweise noch heute vollständige Chor- und Orchester-Aufführungen dieser und ähnlicher deutscher Meisterwerke in Holland zu kämpfen hatten, der wird das Verdienst ihrer Einführung zu schätzen wissen, zumal da sie in einer Stadt geschah,

in welcher sich in der Studentenschaft die Blüthe der Jugend von Jahr zu Jahr versammelte, welche den Eindruck in sich aufnehmen und weiter tragen konnte. Die gegenwärtige Stellung der Musik-Dirigenten in Holland ist wahrlich eine leichte und mühelose im Vergleich zu den deutschen Tonkünstlern, die, wenn auch von edeln und tüchtigen Kunstfreunden in Niederland unterstützt, nur die ersten Elemente vorfanden und aus ihnen den Bau gestalten mussten, in welchem sich ihre Nachfolger nachher bequem einrichten konnten!)

Der oben angegebenen Reihe von Aufführungen fügen wir als die bedeutendsten noch folgende hinzu, welche Kufferath hier ins Werk setzte. Wir hörten unter seiner Leitung: Händel Samson, Haydn Schöpfung 4 Mal, Mozart *Davidde penitente*, Beethoven Messe in *C-dur*, Spohr Babylon's Fall 2 Mal, Spohr Vater unser, Mendelssohn Paulus 2 Mal, Mendelssohn Elias 3 Mal, Lobgesang 4 Mal, 42. Psalm 6 Mal, 95. Psalm 2 Mal, 115. Psalm 3 Mal, Walpurgisnacht 4 Mal, das Finale der Lorelei 2 Mal, Schumann Paradies und Peri, Der Rose Pilgerfahrt, Gade Comala, Erkönigs Tochter, Hiller Christnacht, Lorelei, Reinthaler Jephtha und seine Tochter.

Zu solchen Aufführungen war natürlich auch eine Heranbildung von tüchtigen Instrumentalisten nöthig. Kufferath's Bemühungen um die Stiftung und Entwicklung einer städtischen Instrumentalschule hielten gleichen Schritt mit seiner Sorgfalt für die Gesang-Institute. Wir haben ihnen eine Anzahl nützlicher Orchester-Mitglieder zu verdanken, von denen noch jetzt viele mitwirken. Die Aufführungen von Orchesterwerken wurden durch ihn dermaassen vorbereitet und vervollkommnet, dass, ob schon man vor seiner Herkunft nur eine einzige Sinfonie von Beethoven auszuführen Mühe hatte, unter seiner Leitung dreissig Sinfonien und mehr als fünfzig Ouverturen, welche hier früher ganz unbekannt waren, einstudirt und auf befriedigende, häufig treffliche Weise ausgeführt worden sind. Dazu gehören unter anderen von Beethoven die Nummern III., IV., V., VII. und VIII., von Schubert in *C-dur*, von Spohr II. und III. (Weihe der Töne), Gade I. und III., Schumann I. und III., Mendelssohn I., III. und IV., Maurer in *F-moll.*, Lachner I. und VI., Rubinstein (Ocean), Verhülst (Preis-Sinfonie), Nicolai (Manuscript).

Von J. H. Kufferath's Compositionen heben wir diejenigen hervor, die für uns in Utrecht das grösste Interesse hatten. Bei seiner umfassenden Thätigkeit als Lehrer und als Director des städtischen Orchesters, des Gesangvereins, der Stadt-Concerte, der Studenten-Concerte, des Männer-Gesangvereins, der Gesang- und der Orchesterschule fand er dennoch Zeit zum Schaffen bedeutender Werke, an

deren Spitze wir die „Jubel-Cantate zur Feier der Gründung der Universität vor zweihundert Jahren“ (1636 durch die Stände der Provinz) stellen. Dieses grosse Werk wurde den 17. Juni 1836 durch einen Chor von 300 Sängern und Sängerinnen und durch ein Orchester von 117 Instrumentalisten zum ersten Male und mit grossem Erfolge aufgeführt und im Jahre 1837 und 1857 wiederholt*). Weiter verdienen ebenvolle Erwähnung seine ebenfalls umfangreiche Cantate zur zweihundertjährigen Jubelfeier der Gründung der Stadt-Concerte („*Collegium musicum Ultrajectinum*“) am 14. März 1833; ferner eine Cantate zu einer Festfeier der Gesellschaft für Gemeinnützigkeit, eine andere für Männerchor bei Gelegenheit der Aufstellung der Büste von Berzelius in unserem berühmten Laboratorium, mehrere Ouverturen u. s. w.

An der Hebung des Gesanges bei uns hat aber auch Frau Elisabeth Sophia Kufferath, geborene Reintjes, durch Vorbild und Lehre den grössten Einfluss gehabt. Ihre künstlerische Mitwirkung im Gesangsvereine und ihre treffliche Ausführung der Solo-Partieen in den klassischen Compositionen, so dass z. B. ihr Vortrag der Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“, Allen, die ihn gehört haben, noch unvergesslich ist, gewährten nicht nur einen hohen Kunstgenuss, sondern waren auch eine wirksame Anregung und Förderung des echten Kunstsinnes. Im Jahre 1836 sang sie auch auf dem Musikfeste zu Amsterdam die Sopran-Partie**).

Wenn schon bei der Jubelfeier (1855) der fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit Kufferath's in seiner hiesigen Stellung ihm grosse Anerkennung durch feierliche Veranstaltungen und Ehrengeschenke zu Theil geworden, so vereinigte sich doch Alles, um jetzt, als ihm auf seinen Antrag die Entlassung mit Pension bewilligt wurde, dem trefflichen Künstlerpaare Beweise der herzlichsten Dankbarkeit und dauernden Erinnerung zu geben.

Der Vorstand des Gesangsvereins lud den Herrn Musik-Director und seine Gattin ein, noch einmal zum Abschiede einer Uebung des Vereins beizuwohnen. In der Pause wurden Beide in einen anderen Saal geführt, wo

*) Der Clavier-Auszug ist bei R. Nathan in Utrecht erschienen. Ausführliche Beurtheilung in E. G. Lageman's *Muzikaal Tijdschrift*, Haag, 1836.

**) Frau Kufferath-Reintjes ist zu Cleve den 13. September 1801 geboren. Ihre schöne, klare, hohe Sopranstimme erregte früh die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde ihrer Vaterstadt, namentlich des verstorbenen Notars Thomä, eines gründlichen Dilettanten, dem die musicalischen Zustände in Cleve viel zu verdanken haben. Später wurde sie eine Schülerin des Musik-Directors J. Schornstein in Elberfeld und war in den ersten zehn Jahren des Bestehens unseres niederrheinischen Musikfestes eine vorzügliche und mit Recht beliebte Vertreterin der Sopran-Solo-Partieen.

sie zu ihrer Ueberraschung eine zahlreiche Versammlung von Künstlern und Kunstfreunden, Mitgliedern des Orchesters und ehemaligen Schülern u. s. w. fanden. Der Präsident des Vereins, Herr J. D. Gerlings, hielt eine Anrede und bat die Gefeierten im Namen der Versammlung, ein bleibendes Erinnerungszeichen an Utrecht anzunehmen. Hierauf wurde das kostbare Ehrengeschenk enthüllt, das aus der Werkstatt des Herrn G. F. W. Bauer hierselbst hervorgegangen, ein prachtvolles Kunstwerk bildet. Auf einem kolossalen Grundgestell von Ebenholz, das von silbernem Weinlaub umschlungen ist, ruht ein grün-krystallenes Fass, reich von silbernen Reben umwunden, die bis zu dem silbernen Krahn am Fusse sich hinabranken. Oben befindet sich eine breitere Weinranke mit Trauben, zwischen denen ein Partiturbuch mit der Ueberschrift „Fest-Cantate“ nebst musicalischen Emblemen angebracht ist und auf dem flachen Deckel die Inschrift: „J. H. Kufferath und E. S. Kufferath-Reintjes gewidmet zu Utrecht 3. October 1862 von Freunden, Schülern und Verehrern.“ Am Fussgestell ist ein weiss-krystallenes Plateau so angebracht, dass es gedreht werden kann, um die zwölf Weingläser mit reich in Silber getriebenen Füßen eines nach dem anderen unter den Krahn zu bringen. Zugleich wurde dem Paare ein zierliches Album, die Namen der Geber enthaltend, überreicht, während von dem Männerchor unter der Direction des Herrn Craeyvanger Mendelssohn's Festgesang „An die Künstler“ angestimmt wurde.

Am folgenden Abende brachte die Capelle der utrecht'schen Schüttereij (Schützen) unter Leitung des Herrn C. Coenen dem Künstlerpaare ein Ständchen mit Fackelzug, und Tags darauf versammelten sich am Morgen der Abreise noch Viele zum letzten Abschiedsgrusse, und eine befreundete Familie gab dem Paare das Geleite bis zur deutschen Gränze.

Utrecht. Nieuwenhuysen.

Aufmunterungen der Künstler in Oesterreich.

Durch das Finanzgesetz für das Jahr 1863 wurde eine Summe von 10,000 Fl. für Stipendien zur Unterstützung an unbemittelte und hoffnungsvolle Künstler in allen Zweigen der Kunst bestimmt und die Verwendung dieser Summe in die Hände des Staats-Ministeriums gelegt. In Folge dessen wurde von Seiten des letzteren eine Commission niedergesetzt, berufen, die Ansprüche auf die Unterstützung zu prüfen und dem Staats-Ministerium Anträge zu stellen.

Das Resultat dieser Berathungen ist mitgetheilt, und es wurden 16 Künstler betheiligt, unter denen sich 7 Maler, 6 Bildhauer, 2 Musiker und 1 Dichter befinden. Die Betheiligten gehören allen Kronländern an; es finden sich darunter 5 Böhmen, 5 Wiener (darunter 1 Musiker und 1 Dichter), 2 Ungarn und 1 Siebenbürger magyarischen Stammes, und je ein Salzburger, Venetianer und Nieder-Oesterreicher.

Es dürfte für weitere Kreise interessant sein, über den Umfang der Betheiligung, über die Grundsätze, welche zur Anwendung gekommen sind, und die Wahrnehmung, welche man bei dieser Gelegenheit machen konnte, genaue Details zu erhalten, welche wir, auf eingehende Informationen gegründet, mittheilen.

Die Betheiligung an den Stipendien war eine sehr lebhaft; wie begreiflich, ist die bildende Kunst am meisten vertreten, die Zahl der Competenten war auf dem Gebiete der bildenden Kunst 58; unter diesen 58 gehörte einer dem Fache des Kupferstiches, 5 der Architektur, 14 der Bildhauerei und 38 der Malerei an. Dem Geburtslande nach gehörten 17 nach Böhmen, 15 nach Nieder-Oesterreich, Wien mit eingeschlossen, 7 nach Ungarn; die anderen vertheilten sich so ziemlich auf alle Kronländer der Monarchie. Relativ viel geringer war die Zahl der Musiker und der Dichter. Die Zahl der Ersteren betrug 15, der Letzteren 13, und aus der Reihe dieser musste eine nicht unbedeutende Zahl ausgeschieden werden, da die Tendenz des Stipendiums offenbar auf schaffende und nicht bloss reproducirende Künstler gerichtet ist.

So schwierig es ist, bei Vertheilung von Stipendien den richtigen Weg einzuschlagen, durch Zuweisung derselben strebsamen und productiven Talenten unter die Arme zu greifen, so schwierig es speciel in Oesterreich war, zum ersten Male unter so verwickelten Verhältnissen die Frage praktisch zu lösen, so kann man nicht verkennen, dass die Bestimmungen, wie sie der hohe Reichsrath gestellt hatte, der Sache selbst sehr förderlich waren. Dieselben waren nur in zwei Punkten beschränkend, in Beziehung auf die Mittellosigkeit und auf das, was man einem Künstler gegenüber hoffnungsvoll nennt. In allem Anderen wurde freie Hand gelassen. Es hatte allerdings seine Schwierigkeiten, die Grenzen des Begriffes „hoffnungsvoll“ einiger Maassen festzustellen, aber es war von grossem Vortheile, dass man keine bestimmten Aufgaben stellte, die Höhe des Stipendiums nicht fixirte und Raum für Befriedigung der mannigfaltigsten Bedürfnisse liess. Wer kennt nicht die Verschiedenartigkeit derselben bei jungen, strebenden Künstlern? Der eine braucht zu seiner Ausbildung eine Studienreise, ein zweites Mittel zur ungestörten

Ausführung eines grösseren Werkes; der eine trägt in seinem Busen eine unbefriedigte Sehnsucht nach Rom und Florenz, ein anderer fühlt das Bedürfniss, sich in dem bewegten Kunstleben von Paris zu orientiren. Durch die allgemeine Fassung des Reichsraths-Beschlusses war man in der angenehmsten Lage, auf die mannigfaltigsten Bedürfnisse einzugehen und sie, wenn auch nur in bescheidener Weise, zu befriedigen. Zur Ehre des österreichischen Künstlerstandes müssen wir gestehen, dass unter den zahlreichen Anforderungen keine einzige vorkam, die überspannt genannt werden konnte.

In einer peinlichen Lage befand sich die Commission jenen Künstlern gegenüber, welche nicht in die Reihe der nur hoffnungsvollen, sondern in die der fertigen Künstler gehören, denen nicht mit einem Stipendium, sondern mit einem Auftrage oder einer Pension gedient wäre.

Das ständige Comite hat an das hohe Staats-Ministerium die Bitte gestellt, jene Künstler, welche als fertige Künstler keine Stipendien, sondern Aufträge verlangen, an jene Hof-, Staats-, Landes- und Communal-Behörden und Körperschaften zu empfehlen, welche in der Lage sind, Aufträge zu ertheilen. Das Staats-Ministerium ist in bereitwilligster Weise auf den Wunsch der Commission eingegangen, und die österreichische Künstlerwelt rechnet um so zuversichtlicher auf Erfüllung dieses Wunsches, weil insbesondere die Communen und die Provincial-Behörden und Körperschaften sich bis jetzt, abgesehen von einzelnen sehr ehrenvollen Ausnahmen, nur selten um die Förderung von landesangehörigen Künstlern in der Weise bekümmert haben, wie dies in Frankreich und Belgien der Fall ist.

Die Fälle, wo Pensionen vertheilt werden können, dürfen ihrer Natur nach nur Ausnahmefälle sein; die Aufträge aber, welche den Künstlern übertragen werden sollen, müssen in dem geordneten Haushalte jedes Culturstaates zur Regel werden. Sollen sie nützen, so dürfen sie nicht wie Almosen vertheilt werden, nicht für müssige Galleriewerke, nicht zur Belohnung der Mittelmässigkeit verwandt werden: sie müssen in Oesterreich namentlich allen Kronländern zu Gute kommen und lebendige Bedürfnisse der Völker befriedigen; durch sie soll der Kreis der Kunstbedürfnisse erweitert, der Geschmack gebildet und das Gefühl der Gemeinsamkeit geistiger Interessen im gesammten Reiche gestärkt und gehoben werden.

(Wiener Bl. f. Theater u. s. w.)

Aus Petersburg.

(Concerte unter A. Rubinstein — Quartett-Abende — Conservatorium.)

Es dürfte interessant sein, aus den hierbei nachfolgenden Programmen der zehn Concerte der russischen Musik-Gesellschaft in Petersburg, welche unter der Direction von Anton Rubinstein in der verflossenen Saison Statt fanden, in etwa die Geschmacksrichtung kennen zu lernen, welche die Concertmusik im Vaterlande Glinka's, Ulibischeff's und Rubinstein's nimmt. Ueber die italiänische Oper, welche hier dieselbe ist, wie überall, dürfte jede Notiz überflüssig und langweilig sein. Ueber die Nationalbühne wird uns aber mit Nächstem ein Bericht zugehen.

Die erwähnten Programme sind: Erstes Concert. Overture „Hebriden“ von Mendelssohn; Phantasie über russische Lieder für Orchester und Chor von K. N. Liadoff; Concert (*D-moll*) für Clavier von J. S. Bach; Musik zu „Manfred“ von Schumann; Sinfonie Nr. 4 von Beethoven. — Zweites Concert. Overture „Coriolan“ von Beethoven; Hymne für eine Altstimme mit Chor Op. 96 von Mendelssohn; Sinfonie (*D-dur*) von Mozart; Concert (*F-moll*) für Clavier von Chopin; Lieder am Clavier; Overture „Russlan und Ludmilla“ von Glinka. — Drittes Concert. *Rhapsodie hongroise*, instrumentirt von Ch. Schuberth, von Fr. Schubert; Chor aus dem Oratorium Jephta von Händel; Concert für Violine von Viotti; Sinfoniesatz von Gusakowsky; Chor (*a capella*) von Carissimi; Sinfonie (*Es-dur*) von Schumann. — Viertes Concert. Overture „Anakreon“ von Cherubini; Cantate „Bleibe bei uns“ von J. S. Bach; Concert (*G-moll*) für Clavier von Mendelssohn; Ballet aus der Oper „Die Mainacht“ von Sokalsky; Phantasie für Clavier mit Chor von Beethoven; Overture „Tannhäuser“ von Wagner. — Fünftes Concert. Jubel-Overture von C. M. v. Weber; Arie „*Ah perfido!*“ von Beethoven; Concert für Violine von Wieniawski; Arie *Stabat mater* (Bass) von Rossini; Overture „Dame Kobold“ von Reinecke; Lieder am Clavier; Sinfonie Nr. 3 von Beethoven. — Sechstes Concert. Overture „Ossiansklänge“ von N. W. Gade; Chöre aus der Oper „Dämon“ von Vietinghoff; Concert für Violoncell von Dawidoff; Overture Op. 115 von Beethoven; Musik zu den „Ruinen von Athen“ von Beethoven; Sinfonie (*C-dur*) von Fr. Schubert. — Siebentes Concert. Overture „*La chasse du jeune Henri*“ von Méhul; Romanze aus „Freischütz“ von C. M. v. Weber; Concert (*G-dur*) für Clavier von Rubinstein; „*Le désert*“, Ode-Sinfonie von Fél. David; Musik zu „Egmont“ von Beethoven. — Achtes Concert. Overture „Hermann und Dorothea“ von Schumann; Scenen aus der Oper „Ratcliff“ von C. Kui; Concert für die Violine von Lipinski; „*Scène d'amour*“ und „*La reine Mab*“ aus der Sinfonie „*Romeo et Juliette*“ von H. Ber-

lioz; Scenen aus der Oper „Alceste“ von Gluck; Sinfonie (*A-dur*) von Mendelssohn. — Neuntes Concert. Overture Nr. 1, Op. 138, „Leonore“ von Beethoven; Morgenhymne aus der Oper „Vestalin“ von Spontini; Scherzo (*Fis-moll*), instrumentirt von Th. Leschetitzky, von Mendelssohn; Arie aus der „Schöpfung“ von Haydn; *Overture espagnole* von Glinka; „Nachthelle“, Chor von Fr. Schubert; Lieder am Clavier; Sinfonie (*C-dur*) von Schumann. — Zehntes Concert. Overture „Waldnymphe“ von W. S. Bennet; Arie *Stabat mater* (Sopran) von Rossini; Concert (*Es-dur*) für Clavier von C. M. v. Weber; Ballet aus der Oper „Gromoboi“ von Werstowsky; Sinfonie Nr. 9 mit Chor von Beethoven.

Die Programme der acht Quartett-Abende waren: Erste Soiree. Quartett (*F-dur*) von Haydn; Sonate (*D-dur*) für Clavier und Violoncell von Mendelssohn; Quartett *E-moll* von Beethoven. — Zweite Soiree. Quartett (mit dem zweiten Preise von der Musik-Gesellschaft gekrönt) von Kastriot Scanderbeg; Sonate für Clavier und Violine (Kreutzer gewidmet) von Beethoven; Quartett (*D-dur*) von Mendelssohn. — Dritte Soiree. Quartett (*D-moll*) von Mozart; Trio (*C-moll*) für Clavier von Beethoven; Quartett (*B-dur*, Op. 130) von Beethoven. — Vierte Soiree. Quartett (*D-dur*) von Haydn; Sonate (*C-moll*) für Clavier und Violine von Beethoven; Quartett (*Es-dur*, Op. 127) von Beethoven. — Fünfte Soiree. Quartett (*A-dur*) von Mendelssohn; Trio (*F-dur*) für Clavier von Schumann; Quartett (*F-moll*, Op. 95) von Beethoven. — Sechste Soiree. Quintett (*A-dur*) von Mendelssohn; Sonate *Es-dur* für Clavier und Clarinette von C. M. v. Weber; Quintett (*C-dur*, Op. 29) von Beethoven. — Siebente Soiree. Quartett (mit dem ersten Preise von der Musik-Gesellschaft gekrönt) von Afanassieff; Quartett (*Es-dur*) für Clavier von Schumann; Quartett (*C-dur*) von Mozart. — Achte Soiree. Quintett (*A-moll*) von Onslow; Trio (*B-dur*, Op. 97) für Clavier von Beethoven; Quintett (*C-dur*) von Fr. Schubert.

Die Preis-Aufgabe für dieses Jahr bestand in einer Overture für Orchester mit gewöhnlichen Hörnern und Trompeten; aber nach Prüfung der eingesandten Overturen erwies sich keine von ihnen preiswürdig.

Am 8. September v. J. ist das Conservatorium unter der Direction von Anton Rubinstein eröffnet worden. Die Zahl der Schüler dieses Jahres ist 175 beiderlei Geschlechts, verschiedenen Alters und aller Stände der Gesellschaft ohne Ausnahme. Gelehrt wird in dem Conservatorium alles, was ins musicalische Fach gehört, ausserdem für die, welche es wünschen, russische, deutsche und italiänische Sprache und Literatur, Geschichte, Geographie, Mathematik, Religion, Kalligraphie und Notenschrift. Der Schüler zahlt für den Gesamt-Unterricht 100 Rubel jährlich, die er halbjährlich zu je 50 Rubel im Voraus

abzutragen hat; es steht ihm frei, nach Ablauf eines halben Jahres aus dem Conservatorium auszutreten. In diesem Jahre konnte noch kein öffentliches Examen Statt finden, doch hat ein Privat-Examen Statt gefunden, das auf die besten Ergebnisse in Zukunft hoffen lässt. — Die moskauer Filial-Gesellschaft hatte sich auch in diesem Jahre des besten Erfolges zu erfreuen; auch sind daselbst einige Lehrclassen eingerichtet worden, wie z. B. Gesangsclassen und Elementarclassen. Das nächste Ziel des Directoriums ist die Gründung solcher Filial-Gesellschaften und Schulen in den wichtigsten Städten des Reiches; doch muss dieser Plan noch in der nächsten Zeit unausgeführt bleiben, bis aus dem Conservatorium Leute kommen werden, welche die Leitung von Concerten und die Lehrfächer in den zu gründenden Schulen zu übernehmen im Stande sein werden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wien. Sieben Jahre sind verstrichen, seitdem Bauernfeld mit keinem neuen Werke auf dramatischem Felde vor der Oeffentlichkeit erschien; das Lustspiel „*Fata morgana*“ war der letzte Sendling seiner sonst thätigen Muse. Doch der geistreiche Schriftsteller hat diese „Jacobsfrist“ nicht müßig vergehen lassen: vier neue Bühnen-Producte und die Umarbeitung eines alten Stückes sind aus seiner Feder geflossen. Dazu gehören das bereits aus früheren Mittheilungen bekannte dreiactige Lustspiel „*Melampe*“, dann das gleichfalls dreiactige Lustspiel „*Excellenz*“, welches die Hofschauspieler während ihres Gastspiels in Berlin aufführen werden; ferner „*Gräfin Circe*“, welche für die nächste Burgtheater-Saison zur Darstellung bestimmt ist, und schliesslich ein mehractiges Schauspiel, das um die Zeit Friedrich's des Grossen spielt, dessen Titel aber noch nicht festgestellt ist. Auch das Preis-Lustspiel „*Der kategorische Imperativ*“ ist gänzlich umgearbeitet.

Director Laube in Wien hat einen schweren Verlust erlitten. Sein einziger Sohn Hans, ein junger, hoffnungsvoller Mann, ist am 11. Juni nach einer langen und schmerzlichen Krankheit im 26. Lebensjahre gestorben. Die Theilnahme an diesem traurigen Ereignisse ist eine allgemeine.

Zu Méhul's einhundertjährigem Geburtstage kommt dessen Oper „*Jacob und seine Söhne*“ in Dresden zur Aufführung.

Basel. Hier herrscht seit einigen Jahren wieder ein sehr reges Musikleben, welches wir den zahlreichen edeln Kunstfreunden und den Musik-Dirigenten Reiter, Lutz, Dr. Hauschild und Hunold verdanken. Das vorletzte Concert brachte Wagner's „*Faust-Ouverture*“, Chor aus Rameau's „*Castor und Pollux*“, Gesang He-loisens und der Frauen von F. Hiller und die Manfred-Musik von R. Schumann. Das letzte, in der Martinskirche gegebene, enthielt Mozart's *G-moll*-Sinfonie, Mendelssohn's *Ouverture zu den „Hebriden“* und Beethoven's *A-dur*-Sinfonie, unter Reiter's Leitung vor-trefflich ausgeführt. — Der Gesangverein hatte in der Martinskirche ein geistliches Concert veranstaltet, in welchem Einzelnes aus Hän-

del's „*Messias*“ und aus J. S. Bach's „*Passionsmusik*“ nach Matthäus, ein fünfstimmiger Choral von Eccard, Lotti's „*Crucifixus*“ achtstimmig und Pergolese's „*Stabat mater*“ für Sopran und Alt recht gelungen ausgeführt wurden. — Dr. Hauschild gab ein Kirchen-Concert, das eine Sinfonie und nicht weniger als zehn Chöre von seiner Composition enthielt. — Diesen Winter hat sich ein Orchester-Verein junger Dilettanten gebildet, wie ähnliche schon in mehreren schweizerischen Städten bestehen. Dirigent ist Herr Hunold. Ferner haben wir noch einen akademischen Männerchor und einen Quartett-Verein der Herren Reiter, Abel, Fischer und Kahndt.

Das in Paris erscheinende Kunstblatt *L'Europe artiste* gibt in seiner Nummer vom 31. Mai folgende interessante Notiz: „*Vienne: Mme. Nieman-Seebal (!) a débuté dans le rôle de Marguerite de Faust. La grande cantatrice (!) a obtenu un légitime succès.*“ (!!)

Ankündigungen.

Im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig sind so eben nachstehende Werke erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Der Tanz

Bravour-Mazurka für Sopran

mit Pianoforte-Begleitung

von

J. Val. Hamm.

Preis 15 Ngr.

Dieselbe für Pianoforte allein zu 2 Händen. Preis 10 Ngr.

„ „ „ „ „ 4 „ „ 12 1/2 Ngr.

Dieses Fräulein *Désirée Artôt* gewidmete und von derselben im Concerte vorgetragene Gesangstück ist ein Seitenstück zu dem so beliebten „*Il Bacio*“ und wird sich als solches den Freunden dieser Gattung empfehlen.

Transscriptionen für das Pianoforte

von

S. Thalberg.

1. *Auf Flügeln des Gesanges, Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy.* Preis 15 Ngr.

2. *Deuxième Morceau sur Lucrezia Borgia (Scène et chœur du 2. acte) de G. Donizetti.* Preis 22 1/2 Ngr.

3. *Air d'Amazily de Fernand Cortez de Spontini.* Preis 17 1/2 Ngr.

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.