

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 36.

KÖLN, 9. September 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Die Form des ersten Satzes der Sonate. (Schluss.) — Drittes Concert des rheinischen Sängervereins in Crefeld am 27. August 1865. — Aus Wiesbaden (Litolff's Concert — Abschiedsfest für Capellmeister J. B. Hagen). — Anzeige (Franz Derckum, Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 13 — Sonate eben so, Op. 14. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hannover, Hoftheater, Hof-Capellmeister Jean Bott — Fräulein Marlow — Wien, Aufführung von „Die Eselshaut“ — Beckmann — Otto Bach u. s. w.).

Die Form des ersten Satzes der Sonate.

(Schluss. S. Nr. 35.)

b. Der zweite Theil, Mittelsatz oder Durchführung genannt, besteht aus einer ausgedehnten, in grossen Werken sehr mannigfach zusammengesetzten Periodengruppe, in welcher der Themen- und Motiv-Stoff des ersten Theiles thematisch verarbeitet wird. Unter thematischer Arbeit versteht man die Kunst, ein gegebenes Motiv derart zu einer selbständigen musicalischen Gestaltung zu entwickeln, dass diese zwar als etwas Neues da steht, ohne jedoch ihren Zusammenhang mit dem ursprünglichen Grundstoffe, aus dem sie entstanden, verkennen zu lassen. Indem dieser Mittelsatz in umfänglichen Sonaten, namentlich aber in Quartetten und Symphonieen, oft eine beträchtliche Anzahl Perioden umfasst, ist einerseits der Ausübung der Kunst des Thematisirens ein weites Feld geöffnet, andererseits aber auch für den Componisten die Voraussetzung gegeben, dass er dieser Kunst, einen Gedanken einheitlich und mannigfaltig auszugestalten, vollkommen mächtig sei. Dass hierbei nicht Kunstfertigkeit für sich allein herrschen darf, sondern jederzeit, eben so gut wie in der freien Erfindung, im Dienste der Phantasie und des künstlerischen Gefühls stehen muss, wenn nicht etwas bei aller Glätte und geschickten Führung Inhaltsleeres zu Stande kommen soll, versteht sich von selbst. Und man darf nur die Mittelsätze cyclischer Formen Beethoven's und anderer grossen Componisten ansehen, um leicht zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass dieser Mittelsatz eigentlich der interessanteste und bedeutungsvollste Theil*) des ganzen ersten Satzes ist. Der Pe-

*) Der „interessanteste“, ja; der „bedeutungsvollste“ bleibt für den Inhalt des Ganzen immer der erste Theil des ganzen Satzes. Für die Erkenntniss des Genies des Componisten aber ist die Durchführung der eigentliche Barometer, und in so fern ist sie der bedeutendste Theil des ersten Satzes. Die Redaction.

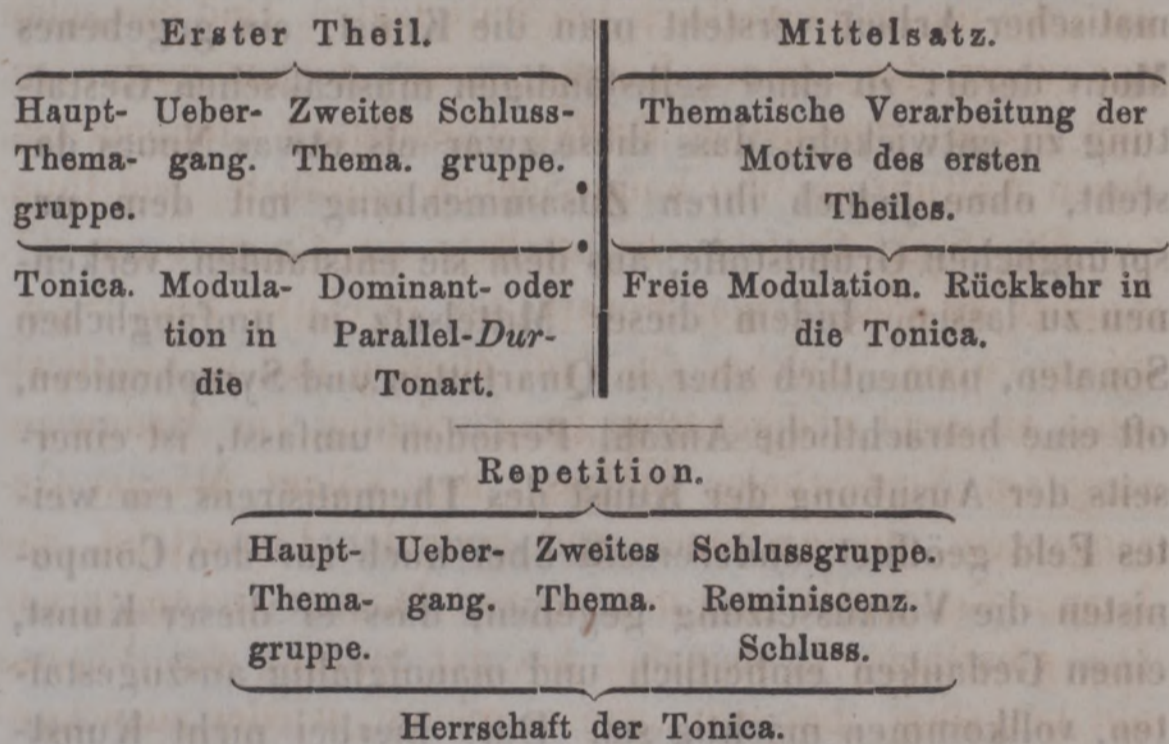
riodenbau zeigt hier die mannigfaltigsten Gliederungen; gedehntere und gedrängtere Bildungen, fest geschlossene, einander ein bestimmtes Gleichgewicht haltende Sätze wechseln ab mit in einander überfliessenden gangartigen und herumschweifenden, gewisser Maassen noch nicht zur Concentration gelangten Formationen, so dass die ganze Tonbewegung analog erscheint dem sich hebenden und senkenden Wellenschlage, den vorwärts drängenden oder aus erlangter Ruhe wiederum von Neuem sich erhebenden Bewegungen eines durch bestimmte Empfindungen erregten Gefühls. — Die Modulation innerhalb der Durchführung ist völlig frei, geht oft ohne lange Vorbereitung, oder gar ganz plötzlich, in entfernte Tonarten über, um diese alsbald mit wiederum neuen zu vertauschen. Dass solches, wie überall, so auch hier, nach den Gesetzen richtiger und natürlicher Harmonie-Verbindung geschehen muss, bedarf keiner Erinnerung. Die beiden Haupt-Tonarten des ersten Theiles, also Tonica und Dominant- oder Parallel-Dur-Tonart, sollen aber von der Durchführung ausgeschlossen bleiben, unbedingt wenigstens die Tonica, denn sie gehört zu den tonlichen Charakterismen des Haupt-Thema's, darf deshalb nicht abgenutzt werden, damit sie in der Repetition mit dem Haupt-Thema wieder um so frischer eintrete. Gegen das Ende der Durchführung wendet sich die Modulation zur Halb-Cadenz auf der Dominante, vermittelst deren die Repetition des ersten Theiles vorbereitet wird; wird hierbei die Tonica etwa noch kurz vor Eintritt des Haupt-Thema's berührt, so geschieht es nur auf dem Basse der Dominante (als Quartsext-Accord), oder in Dur-Sätzen als Moll-Accord, um eben die tonliche Wirkung ihres Wiedereintrittes nicht zu schwächen. — Ein Schema lässt sich für diesen Mittelsatz selbstverständlich nicht geben, denn bei seiner ganzen Organisation ist dem Tonsetzer im Uebrigen völlig freie Hand gelassen.

c. Der dritte Theil, die Repetition, ist die Wiederholung des ersten Theiles, doch nicht in ganz unverän-

derter Gestalt. Der Begriff der Repetition hat in unserer modernen Sonate eine von dem in der alten Arie geltenden etwas abweichende Bedeutung angenommen. In der älteren Arie ist die Repetition genaue Wiederholung des ersten Theiles; es kam darauf an, den Mittelsatz so anzulegen und zu lenken, dass er genaue Wiederkehr des ersten Theiles mit Nothwendigkeit forderte, der alsdann eine im Verhältnisse zu seinem ersten Auftreten noch erhöhte Wirkung machte. In der Instrumental-Musik und besonders in der modernen Sonate und Symphonie (auch schon in der neueren Arie) aber pflegt die Repetition vom ersten Theile in mancher Hinsicht abzuweichen; die Haupttheile, also erstes und zweites Thema, Uebergang und Schlussgruppe, treten allerdings wieder auf und, mit sehr seltenen Ausnahmen (eigentlich nur zuweilen in der grossen Overture), auch in derselben Reihenfolge. Die Form-Umriss sind also dieselben, folglich die Umbildungen mehr innerer Art; erstens bestehen sie in kürzerer und strafferer Zusammenfassung der Tongedanken; ihrem Begriffe, gleichsam als Resultat der gesammten Entwicklung im ganzen Satze, zufolge gibt die Repetition einzelne Theile (z. B. den Uebergang, auch das erste und zweite Thema) gemeinhin concentrirter, prägt dafür aber Alles möglichst bestimmt aus, so dass der Hauptinhalt des Satzes um so fester zusammengeschlossen erscheint und um so kräftiger hervortritt. Die Schlussgruppe hingegen wird nicht selten noch erweitert, indem vor dem wirklichen Schlusse alsdann noch Anklänge, gewöhnlich an das erste, mitunter auch an das zweite Thema auftreten (die Reminiscenz genannt), worauf dann erst der eigentliche Schluss erfolgt, dem zuweilen noch ein neues, bekräftigendes Motiv angefügt wird. Dessgleichen werden Begleitung, Harmonisirung und bei Orchestersätzen jederzeit die Instrumentirung geändert. Die einzelnen Mittel dieser ganzen inneren Umgestaltung lassen sich hier nicht im Einzelnen angeben, sondern es kann nur angedeutet werden, dass die Repetition die Gefühls- und Tonbewegung des ganzen Satzes, je nach Absicht des Tonsetzers, entweder in Steigerung oder Beruhigung zum Abschlusse zu bringen hat. Manche Componisten der Gegenwart suchen die Verworrenheit ihrer Tonsätze, in denen ein neuer Gedanke den anderen verdrängt, ohne aus ihm hervorzugehen, nicht mit ihrer Unfähigkeit, einen musicalischen Gedanken zu entwickeln, zu rechtfertigen, sondern damit, dass sie sagen, in der Musik dürfe ein Gedanke überhaupt nicht wiederholt werden. Dieser unrichtigen Ansicht redet also die Forderung einer abgeänderten Repetition in der Sonate keineswegs das Wort; es ist etwas ganz Anderes, ein neues Tonbild auf das andere häufen, als durch verschiedene Modificationen des Colorits, der Schattirung, Betonung und forma-

len Bildung eines und desselben Tonbildes ein und dasselbe Grundgefühl zu entweder verstärktem oder beruhigtem Ausdrücke zu bringen. — Die in der Repetition vorherrschende Tonart ist die Tonica mit ihrer leitereigenen Modulation, verschieden vom ersten Theile, in dem sie nur der Haupt-Thema-Gruppe zu Grunde lag; zweites Thema und Schlussgruppe stehen ebenfalls in der Tonica, nicht mehr in der Dominant-Tonart oder *Dur*-Parallele, die Cadenz des Ueberganges ist ein Halbschluss auf der Dominante der Haupt-Tonart. Der letzte Schluss des Satzes erfolgt natürlich auf der Tonica (nicht selten mit vorangehendem Trugschlusse) und ist der einzige im ganzen Sonatensatze vorkommende, breit ausgeführte, vollkommene tonische Ganzschluss. Tritt der tonische Ganzschluss im Verlaufe des Satzes auf, was mit Ausnahme des Haupt-Themaschlusses und der Cadenzen in der ganz in der Tonica stehenden Repetition eigentlich gar nicht geschehen soll, so soll er wenigstens nicht andauern, sondern bald vorübergehen, indem sonst die Tonbewegung zu entschieden unterbrochen wird. Nachstehend ein Schema des ersten Sonatensatzes:

Erster Satz:



Eine Gattung von Tonwerken besteht aus diesem ersten Sonatensatze allein, die Overture nämlich, d. h. die in wirklicher Kunstform ausgebildete, nicht die aus verschiedenen Melodien nur an einander gereichte Opern-Einleitung. Nur in einem Punkte unterscheidet sie sich vom Sonatensatze: der erste Theil wird bei der Overture nicht zwei Mal gespielt, sondern nur ein Mal, und geht dann gleich in die Durchführung über.

In der Sonate tritt an Stelle der hier beschriebenen Form des ersten Satzes hin und wieder ein Thema mit Variationen, in der Symphonie nicht. Hingegen geht in der letzteren (sehr selten in der Sonate), auch im Streich-Quartette, dem ersten Satze häufig ein

d. Einleitungssatz von langsamer Bewegung voraus. In manchen Fällen ist er nur ganz kurz, etwa eine

Doppel-Periode oder etwas darüber, in anderen ausgedehnter, 24, 36 und mehr Tacte, aus einem Hauptgedanken entwickelt, dem zuweilen auch noch ein untergeordnetes zweites Motiv sich entgegensetzt. Meist haben diese Einleitungen einen ernsten, spannenden, auch wohl feierlichen Charakter, um Aufmerksamkeit und Spannung auf das Kommende zu erwecken. Sie stehen in der Haupt-Tonart, doch häufig in *Moll*, wenn auch das ganze Tonstück in *Dur* steht; die Modulation ist frei und nicht selten sogar ziemlich reich und bewegt, die Tonica wirkt alsdann mit Eintritt des Haupt-Thema's des ersten Satzes um so frischer und kräftiger.

Drittes Concert des rheinischen Sängervereins in Crefeld am 27. August 1865.

Wir werden uns wohl wahren, diesem Berichte die Ueberschrift „Sängerfest“ zu geben, denn alsdann möchte er in dem „Lande der täglichen Feste“, wie ein englisches Blatt unser jetziges Deutschland nennt, nur Wenige finden, die ihn nicht sogleich bei Seite legten. Und das sollte uns wegen des schönen Kunstgenusses, der uns geworden, und wegen der neuen Werke rheinischer Componisten, deren Aufführung ihn hauptsächlich gewährte, leid thun.

Die Stadt Crefeld veranstaltete das Concert am 27. August als diesjähriger Vorort des rheinischen Sängervereins, welcher die fünf ältesten und in künstlerischer Hinsicht gediegensten Gesellschaften für Männergesang am Niederrheine umfasst: den kölner Männer-Gesangverein, die aachener und crefelder Liedertafel, die bonner Concordia und den neusser Männer-Gesangverein. Die elberfelder Liedertafel, bei der Stiftung des Vereins mit betheilig, hat sich, wie es scheint, wieder zurückgezogen, wenigstens war sie in Crefeld nicht vertreten.

Dieser Kranz von gebildeten Liederfreunden gibt jährlich nur ein Concert an dem jedes Mal nach freier Reihenfolge voraus bestimmten Vororte. Das erste fand 1863 in Köln, das zweite 1864 in Aachen und jetzt das dritte in Crefeld Statt. Diese Concerte haben die Bestimmung, der Verflachung und Ausartung des Männergesanges in Bänkelsängerei entgegen zu treten und den Beweis zu liefern, dass das Streben des Vereins ein rein künstlerisches ist, bei welchem nicht nur den Programmen alles Gewöhnliche, Triviale und bis zum Ueberdrusse Abgeleierte fern bleibt und dagegen hauptsächlich grössere Compositionen mit Orchesterbegleitung ihre Stelle darin finden, sondern auch das äussere Resultat der Kunst gewidmet wird, indem der Ueberschuss des Ertrages zu Preis-Ertheilungen an Componisten von Werken für Soli jeder Art

(also auch für Frauenstimmen), Männerchor und Orchester bestimmt ist.

Die jährliche Zusammenkunft der fünf verbündeten Gesangvereine setzt also das Festliche derselben nicht in Aeusserlichkeiten, sondern in den künstlerischen Zweck, und es ist dann ein wirkliches Fest, das die Sänger den Zuhörern und sich selbst bereiten, wenn dieser Zweck durch Wahl trefflicher Werke und Ausführungen, die als Resultate ernster Studien und echt musicalischen Sinnes erscheinen, erreicht wird. Alsdann wird die geistige Wechselwirkung zwischen Sänger- und Zuhörerschaft eine ganz anders festliche Stimmung erzeugen, als Fahnen und Aufzüge und Kränze und Seidel im Gedränge von Tausenden zu bewirken vermögen.

Das hat sich denn auch wieder bei dem dritten Feste des Vereins in Crefeld am 27. August vollkommen bewährt. Die dortige Centralhalle, von hübschen Garten-Anlagen umgeben, bietet ein geräumiges und akustisch nicht ungünstiges Concert-Local dar. Die Zahl der Ausführenden überstieg nicht drei Hundert, von denen 54 das Orchester bildeten — im Ganzen ein in gutem Stimmen-Verhältnisse erscheinendes und hinlängliches Personal, um der Klangfülle und Kraft gerecht zu werden, ohne durch übergrosse Menge die Präcision und Feinheit der Ausführung zu beeinträchtigen. Dieses letztere zeigte sich besonders bei dem Vortrage der zwei Lieder, welche die Gesammtheit ohne Orchester sang: Mendelssohn's „Sommerlied“ und Schumann's „Lotosblume“, von denen Schumann's Lied, ob schon gewiss nicht für einen so grossen Chor geschrieben, dennoch so gut gesungen wurde, dass das Publicum stürmisch dessen Wiederholung begehrte. Der Saal war ganz gefüllt, besonders auch das schöne Geschlecht glänzend vertreten. Unter den auswärtigen Männern vom Fach bemerkten wir Capellmeister Hiller aus Köln, Capellmeister Dieterich aus Oldenburg, Concertmeister Wenigmann aus Aachen u. s. w.

Alle Gesamt-Aufführungen dirigitte Herr Max Bruch, mit Ausnahme der Cantate von Joseph Brambach, welche der Componist selbst leitete.

Spontini's Overture zur „Olympia“ eröffnete das Concert. Das geniale Werk, in der guten älteren Form geschrieben, welche, wie bei Gluck und Mozart, den Geist der folgenden Opernmusik repräsentirt, ohne deren Motive zu benutzen, wurde recht feurig ausgeführt.

Von Vocalwerken mit Orchester brachte das Programm: „Dithyrambe“ von Julius Rietz, „Die Macht des Gesanges“ von Jos. Brambach und die „Scenen aus der Frithjof-Sage“ von Max Bruch. Ausserdem wurden nur die oben genannten zwei Lieder vom Gesamt-Chor und andere zwei durch den Männer-

Gesangverein von Neuss (Dirigent Herr F. Hartmann) gesungen, indem statutgemäss stets nur einem Vereine ein Einzelvortrag gestattet ist. Das Programm wurde auch dadurch besonders interessant, dass es zwei Werke von jüngeren rheinischen Componisten aus neuester Zeit enthielt. Beide waren Stipendiaten der frankfurter Mozart-Stiftung gewesen und haben ihre Studien unter Ferdinand Hiller's Leitung vollendet. Durch die hier aufgeführten Compositionen, so wie durch ihre früher erschienenen, haben sie gezeigt, dass sie in den classischen Meistern und Formen den Urquell des wahren Musicalisch-Schönen erkennen, und dass auch die romantische Schule auf der Grundlage jener allein dauernde Producte der Kunst erzeugen kann; dass es nicht darauf ankommt, an die Stelle der von den älteren Meistern vollendet ausgebildeten Formen andere zu setzen, sondern sie mit Geist und Phantasie zu erfüllen.

Zufällig enthielt das Programm zwei Compositionen Schiller'scher Gedichte. Schiller's Poesie ist nicht leicht in Musik zu setzen, und wie Rietz in der „Dithyrambe“ und Mendelssohn in dem Hymnus „An die Künstler“ die Schwierigkeiten, welche die Vereinigung einer reichen Phantasie mit einer gedankenschweren Reflexion im Texte dem einheitlichen musicalischen Ausdrucke darbieten, nicht ganz haben überwinden können, so ist auch Brambach's Composition der „Macht des Gesanges“, musicalisch genommen, ein recht ansprechendes, melodisch fliessendes Werk, allein den gewaltigen Bildern und den in diesem Gedichte besonders auffallenden lyrischen Gedankensprüngen gegenüber befriedigt es weniger. Es ist übrigens dieses Werk eine frühere Arbeit des talentvollen Componisten, der in seiner preisgekrönten „Velleda“ (Gedicht von Pfarrius, für Sopran-, Tenor- und Bariton-Soli, Männerchor und Orchester, zuerst aufgeführt 1864 in Aachen) mit Erfolg höhere Bahnen betreten hat. Ausgeführt wurden beide Compositionen (von Rietz und von Brambach) recht gut*).

Der Verein von Neuss sang die zwei Lieder: „Sturm-beschwörung“ von Dürrner und „An den Wald“ von F. Möhring, mit frischen und wohlgeübten Stimmen; allein weder die Texte noch die Compositionen konnten neben den übrigen Nummern des Programms bestehen.

*) „Die Macht des Gesanges“ von Fr. Schiller. Cantate für Männerchor, Soli und Orchester, componirt und dem Liederkränze in Frankfurt a. M. gewidmet von C. Jos. Brambach. Op. 6. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Clavier-Auszug 1 Fl. 48 Kr. 44 S. kl. Fol., Singstimmen 1 Fl. 48 Kr. (Partitur und Orchesterstimmen durch die Verlags-handlung zu beziehen.) — Die Cantate hat fünf Nummern, von denen Nr. 2 Solo für Bariton, Nr. 3 Solo für Bariton mit Chor, Nr. 4 Andante für kleineren und grösseren Chor, Nr. 5 Solo-Quartett mit Chor ist.

Ein Lied, das, wie das erste, den Kehrsvers *Christ Kyrie* hat, darf nicht neben dem kirchlichen Charakter auch die „mit grimm'gem Unverstande (!) sich bewegenden Wellen“ malen wollen. Das zweite Gedicht (?) sagt sogar vom Pirschen des Waidmanns: „Es ist kein herzlos Tödten: von heisser Lieb' zum scheuen Wild zeigt seiner Wang' Erröthen“ u. s. w. Wann werden die Liedertafeln einsehen, dass gerade beim Liede Poesie und Musik einander würdig sein müssen, um in einander aufzugehen?

Den zweiten Theil des Concertes füllten die „Scenen aus der Frithjofsage“, von Max Bruch nach dem Texte von E. Tegnér in Musik gesetzt*). Diese Composition bildet ein grosses, zusammenhängendes, dramatisch-lyrisches Ganzes, welches eine Zusammenstellung der Haupt-Momente der Sage aus der ersten Hälfte von Tegnér's schönem Gedichte enthält. Die erste Scene führt uns gleich mitten in die Handlung hinein, indem sie die Rückkehr Frithjof's zur Heimat nach glücklich bestandnem Abenteuer bei Argantyr schildert; daran knüpfen sich in fünf folgenden Scenen die tragischen Momente von Frithjof's Rache an König Helge und seinen Priestern, die seine Braut Ingeborg an den alten König Ring verhandelt haben, der Brand von Baldur's Tempel, die Verbannung und der Schmerz des Helden und sein Aufrufen zu neuen Seefahrten nach fernen Zonen.

Diese Zusammenstellung gibt uns nicht nur eine Reihe von ergreifenden und fesselnden Bildern, sondern sie bietet zugleich der musicalischen Behandlung grossartige dramatische Situationen dar, zwischen welchen lyrische Empfindungen, wie Ingeborg's klagende Gesänge und Frithjof's Abschied von der Heimat, einen Wechsel der Stimmung erzeugen, der jener Art von Monotonie vorbeugt, welche auch durch fortwährende, massenhaft verwendete Klangfülle entstehen kann. Das Ganze bildet somit ein Vocalwerk in dramatisch-lyrischer Form, in welchem zwei Personen auftreten, Ingeborg (Sopran) und Frithjof (Bariton), während die Chöre der Gefährten des Helden, der Priester des Gottes Baldur und des Volkes den Hintergrund bilden. Natürlich mussten Alle mehr oder weniger handelnd erscheinen, was einige Umbildungen und Ergänzungen des Textes nothwendig machte, der übrigens im Ganzen nach den besten Uebersetzungen des Originals beibehalten ist.

*) „Frithjof.“ Scenen aus der Frithjof-Sage von Es. Tegnér. Für Männerchor, Solostimmen (Sopran und Bariton) und Orchester componirt von Max Bruch. Op. 23. Frau Clara Schumann zugeeignet. Breslau, bei Leuckart (Const. Sander). Clavier-Auszug 2 Thlr. 15 Sgr. 58 S. gr. Fol. Die Partitur erscheint in diesen Tagen. Chorstimmen 20 Sgr. — Ueber das Werk selbst vgl. Niederrh. M.-Ztg., Jahrg. 1864, Nr. 50 und 51.

Herrn Bruch hat Tegner's Poesie zu einer musicalischen Composition begeistert, welche wir unbedingt für das beste Werk neuerer Zeit, und nicht bloss in dieser Gattung, erklären müssen, wie dies denn auch der überall unbestrittene Erfolg desselben bei den bisherigen Aufführungen in Aachen, Leipzig und Wien bestätigt hat. Der Componist der Oper „Loreley“ bekundet durch seinen „Frithjof“, der, obwohl schon früher angelegt, erst im vorigen Jahre durch Umarbeitung und Vervollständigung seine jetzige Gestalt erhielt, einen grossen Fortschritt, der für jeden Freund des wahrhaft Schönen um so erhebender ist, als hier unter der jüngeren Generation der Tonkünstler eine Kraft erscheint, welche durch die That zeigt, dass das wahre musicalische Genie ergrübelter Reizmittel, erzwungener Combinationen und ausgeklügelter neuer Formen nicht bedarf, um Grosses zu leisten und das Publicum hinzureissen. In Bruch's „Frithjof“ ist die erste Bedingung schöner Musik, der Wohlklang, nie verletzt; bei reichem Strome echt deutscher Melodie nicht bloss in der Erfindung langer Motive, sondern auch in deren grossartiger Entwicklung, wird der Guss des Ganzen nirgends durch Künstelei gehemmt oder durch gesuchte Harmonieen oder gar Disharmonieen scharf und rauh gemacht, er bleibt stets ein natürlicher, überflutet nie die Form, geschweige denn, dass er sie, ohne welche in der Kunst nichts Schönes existiren kann, gar zerbreche.

Der Eindruck der Aufführung, die ganz vorzüglich war, zeigte sich als ein so sichtbar ergreifender und erhebender, wie man ihn nicht häufig erlebt. Der Chor war vortrefflich und auch das Orchester blieb keineswegs zurück. Fräulein Marie Büschgens aus Crefeld hat die Partie der Ingeborg so schön gesungen, wie wir diese schon früher von uns geschätzte Sängerin noch nie gehört haben; ihre Stimme ist noch voller und wohltonender geworden, und Auffassung und Vortrag waren vorzüglich. Dem „Frithjof“ hauchte Herr Max Stägemann von Hannover das wahre Leben ein; sowohl für den muthigen und zürnenden Helden, als für den tief fühlenden Liebenden und von der Heimat Scheidenden wusste dieser treffliche Künstler den rechten Ton und die rechte Färbung des Vortrags zu finden. Die ganze Aufführung war die Krone des Abends.

Aus Wiesbaden.

Am 25. August fand im Cursaale ein grosses Concert unter Litolff's Leitung zum Besten des Ausbaues der Thürme der katholischen Kirche Statt. Ausführende waren: die „Section chorale“ (Männerchor) der Universität

Lüttich, Fräulein Lichtmay, Herr Otto, das hiesige Theater-Orchester in bedeutender Verstärkung und der Damenchor der hiesigen Oper. Die „Section chorale“ ist eine Vereinigung von Studirenden der Universität zum Zwecke der Pflege des Männergesanges. Ihr Dirigent ist Herr Terry, Professor des Conservatoriums zu Lüttich. Dass bei dem Wechsel, dem ein solcher Chor durch den fortwährenden Ab- und Zugang von Studenten unterworfen ist, die systematische Heranbildung wie bei stabilen Vereinen nicht erwartet werden kann, ist klar; dennoch hat sich derselbe schon zu einer nicht zu unterschätzenden Leistungsfähigkeit hinaufpotenzirt. Die Vorträge sind neben äusserer Eleganz, Reinheit, Stimmenfrische und Kraft von unverkennbarem *esprit* durchdrungen, der Männer von Energie, thatkräftigem Streben und höherer Bildung charakterisirt, welches letztere sich auch noch in den feinen gesellschaftlichen Formen, in denen sich die Studenten bewegten, bekundete.

Das Concert zerfiel in zwei Abtheilungen, die erste unter Terry's, die zweite unter Litolff's Leitung. Die brillante Ouverture zu „*Diane de Solanges*“ vom Herzoge Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha eröffnete das Concert. Ihr folgte ein *Salve Regina* von Terry für vier Stimmen (Soli), Chor und Orchester. Es ist ein schönes Werk, im altkirchlichen Stile gehalten. Ausgeführt wurde es von Fräulein Lichtmay nebst den Soli der „Section chorale“, dem Damenchor der Oper und dem Theater-Orchester. Hieran schloss sich Lotto's „*Concerto*“ für Violine und Orchester. Die Composition ist im ersten Theile ziemlich wesenlos, etudenmässig, im zweiten gut und im dritten Theile originel in den weichen, slawischen Motiven. Dann sang Fräulein Lichtmay die grosse Scene und Arie aus „Freischütz“. Hierauf folgte die „Hymne an Bacchus“ aus Mendelssohn's „Antigone“, echt dithyrambische Composition und von der „Section chorale“ mit Schwung vorgelesen. Den Schluss der ersten Abtheilung bildete Litolff's *Andante religioso et Scherzo* aus dessen viertem *Concerto*, ein Glanzpunkt des Concertes und ein Werk, in dem Ueppigkeit, vereint mit Grazie, Geist, in schöne, originelle Formen gekleidet, wunderbare Instrumental-Effecte einen reizenden Reigen bilden. Die zweite Abtheilung wurde mit Litolff's Ouverture zu „*Maximilien Robespierre*“ eröffnet. Die nächste Nummer, *Grande Scène* aus der „Africanerin“ (mit der berühmten Unisono-Introduction), gab uns ein Bild, was diese Oper im Allgemeinen sein mag: ein bis zum Peinlichen sich ergehendes Suchen nach abnormen Instrumental-Effecten ohne die gewichtige Melodien-Unterlage, wie sie „Robert“ und „Hugenotten“ aufstellen. Fräulein Lichtmay sang die Nummer übrigens sehr schön. Nunmehr folgte der Männerchor aus dem zweiten

Acte der Oper „Nabel“ von Litloff; dann spielte Herr Lotto das bekannte Rondo „*Le Streghe*“ von Paganini, und den Beschluss machte das Finale aus „Nabel“, von der „*Section chorale*“ ausgeführt. Der Beifall, den der Männerchor erhielt, war ein verdienter und wurde von den Sängern mit grosser Bescheidenheit entgegengenommen, die nicht, wie sie sagten, in das Land des Männergesanges gekommen wären, um als Concurrenten aufzutreten, sondern, sich gleichzeitig selbst ein Vergnügen bereitend, einem guten Zwecke einen Tribut zu steuern.

Die hiesigen Vereine „Union“ und „Liederkranz“ gaben den Lüttichern ein Fest auf dem Neroberge, wobei sie ihnen eine Fahne zum Andenken schenkten. Litloff hielt dabei eine glänzende Rede von Verbrüderung aller Völker durch die Musik und anderen Ueberschwänglichkeiten mehr, wie sie immer noch bei solchen Gelegenheiten vorkommen.

Eine Vereinigung anderer Art trug den Charakter der Herzlichkeit. Es war das Abschiedsfest, welches dem von Wiesbaden scheidenden Capellmeister J. B. Hagen gegeben wurde.

Wenn auch bereits das Theater-Publicum dem scheidenden Meister durch die ihm in seiner Abschieds-Vorstellung dargebrachten Ovationen seine innigsten Sympathien auf die unzweideutigste Weise ausgedrückt hatte, so wollten es seine vielen Freunde und Verehrer, namentlich die Mitglieder des Cäcilien-Vereins, dessen musicalischer Vorstand Hagen bekanntlich während vieler Jahre war, es sich doch nicht nehmen lassen, ihm noch besonders eine Abschiedsfeier zu veranstalten.

Zu diesem Zwecke hatte sich am 26. August eine äusserst zahlreiche Gesellschaft, welcher sich viele Mitglieder der hiesigen Oper und des Orchesters angeschlossen, zu einem Festmahle vereinigt, um noch ein letztes Mal vor seinem Scheiden mit dem allgemein verehrten Manne in alter herzlicher und inniger Weise zu verkehren.

Wie leicht zu begreifen, war die Stimmung aller Theilnehmer eine wehmuthsvolle, die noch erhöht wurde, als der zeitige Vorstand des Cäcilien-Vereins in einer ergreifenden Rede, sich anlehnend an die ersten Zeilen eines bekannten Mendelssohn'schen Liedes, in welcher er die grossen Verdienste Hagen's um die Blüthe des Vereins besonders hervorhob, im Namen sämmtlicher Mitglieder Abschied von ihm nahm und zum Schlusse ein Hoch auf den scheidenden Freund ausbrachte, in welches die ganze Tafelrunde begeistert einstimmte. Hagen erhob sich hierauf, und nachdem es ihm endlich gelungen, Herr seiner tiefen Rührung zu werden und seinen Empfindungen Ausdruck zu geben, dankte er der Gesellschaft in herzlichen Worten für die vielen Beweise der Freundschaft und Theil-

nahme, die allein im Stande gewesen, den Schmerz der Trennung minder unerträglich zu machen. Wie die Erinnerung an die schöne Zeit seines hiesigen Lebens, trotz Zeit und Entfernung, immer mächtig in ihm fortleben und sein höchstes Gut bleiben würde, so bitte er, dass man auch des fernen Freundes mit der alten Liebe und Freundschaft gedenken möchte. Für ihn gebe es nur noch ein Glück, das ihn seine Verbannung minder schmerzlich empfinden liesse, das wäre der Gedanke, dereinst wieder in die Mitte seiner vielen Freunde nach seinem trauten, lieben Wiesbaden zurückkehren zu dürfen, und in dieser Hoffnung leere er sein Glas auf das Wohl seiner Freunde, des Cäcilien-Vereins und des ihm zur lieben Heimat gewordenen Wiesbaden.

Hierauf überreichte eine Deputation des Cäcilien-Vereins als ein sichtbares Zeichen der Anerkennung dem Capellmeister Hagen ein kostbares, reichgeschmücktes Album mit den Bildern seiner zahlreichen Freunde.

Anzeige.

Franz Derckum, Sonate für Pianoforte und Violine. Herrn Mich. DuMont zugeeignet. Op. 13. Köln, bei M. Schloss. Pr. 1 Thlr. 17¹/₂ Sgr. Partitur 27 S. fol.

— — Sonate eben so. Herrn Fr. Heymer gewidmet. Op. 14. Köln, bei M. Schloss. Pr. 1 Thlr. 17¹/₂ Sgr. 27 S. fol.

Die Erscheinung einer Composition, wie die vorliegende, ist in unserer Zeit eine Seltenheit; denn in der Tonkunst, namentlich in der Claviermusik, ist auf der einen Seite das Gesuchte, Geschraubte, dabei mit Schwierigkeiten überladene, auf der anderen das absolut Gehaltlose, Triviale und in Tongeklingel Ausgeartete so sehr an der Tagesordnung oder an der Tagesmode, dass man an die Möglichkeit einer einfachen Musik, die nichts als Musik sein will, kaum noch glaubt. *Sonate que me veux-tu?* wird hier die stolze Brut der bereits flüggen oder eben aus dem Ei kriechenden Zukunftsvögel zugleich mit den Seiltänzern auf der Claviatur ausrufen. Denn in der That, die Ersten werden in diesen Sonaten durch keine Art von Deutung ein Programm entdecken können, und ein schweres Aergerniss daran nehmen, dass in ihnen die Form nicht im geringsten versteckt und verhüllt ist, sondern überall klar hervortritt, dass sie ferner darin nichts als musicalische Gedanken finden und keine von aussen herbeigeholte gegenständliche Veranlassung zu inhaltschwerer Charakteristik des Nichtmusicalischen. Die Virtuosen werden aber vollends die Achseln zucken und mit der Ueberzeugung,

dass damit kein Effect zu machen sei, die beiden Notenhefte bei Seite legen. Sie würden sie übrigens doch spielen und vielleicht sogar dafür schwärmen, wenn sie ihre einfache Form durch einen alten Namen, wie Scarlatti, Couperin, Kirnberger u. s. w., die auf ihren Concert-Programmen als Rococozierden figuriren, einschwärzen könnten. Da nun aber Derckum's Sonaten unglücklicher Weise mehr mozartisch sind, als bachisch, so werden sie keine Gnade vor der ganzen blasirten Reihe von Musikern und besonders Pianisten finden, welche von Bach auf Beethoven und Schumann springen und Haydn und Mozart überschlagen.

Beide Sonaten von Derckum — Op. 13 *D-dur*, Op. 14 *Es-dur* — haben, obwohl in der Erfindung der Motive und Themen verschieden, in der Art der Ausführung eine grosse Aehnlichkeit unter einander, d. h. einen beiden gemeinsamen Stil, dessen hervorstechendste Eigenschaften melodischer Fluss, harmonische Klarheit und classisch schulgerechte, aber keineswegs schulmeisterlich behandelte Form sind. Wenn wir die Sonaten eben mozartisch nannten, so beziehen wir dieses Wort auf jene drei charakteristischen Kennzeichen der Schreibart Mozart's, die uns hier gewisser Maassen in neuem Gewande auf recht anmuthige Weise wieder einmal ansprechen. Auch in Bezug auf die Glieder der cyklischen Form hat sich der Componist an die ursprünglichen drei Sätze der Sonate: Allegro, Adagio (Andante), Finale gehalten und das von Beethoven erst eingeführte Scherzo verschmäht. Er hat sich durch diese Beschränkungen die Sache keineswegs leicht gemacht: im Gegentheil, es ist viel schwerer, die mozartische Form mit neuem Inhalt und mit interessanter, klarer Arbeit zu füllen, als das Papier schwarz und voll von Noten zu machen, in denen dann auch bei den Besten Form und Rhythmus und Harmonie und vielleicht auch sogar etwas Melodie stecken, aber erst nach langem Suchen herausgefunden werden können.

Die ganze Gattung der Duette für Clavier und Violine verdankt ihren Ursprung hauptsächlich dem Dilettantismus; die Sonate war die erste Form solcher Duette, von Haydn und Mozart gewiss häufig auf besondere Veranlassung für Schüler und Liebhaber, vielleicht noch mehr für Schülerinnen und Dilettantinnen componirt. Wie schon Mozart in einigen seiner späteren Arbeiten und nach ihm Beethoven sie zu einer bedeutenden Kunstgattung erhoben, ist eben so bekannt, als wie tief sie die Fabricanten von Potpourri's und so genannten Phantasieen (zumal über Opern-Motive!) in neuerer Zeit herabgedrückt haben. Bei der ungeheuren Verbreitung des Pianoforte's hat sich die Liebhaberei am Zusammenspiel mit der Violine nicht nur erhalten, sondern sie ist viel allgemeiner geworden, beson-

ders auch bei den Damen. Für diese Art von Hausmusik sind nun Derckum's Sonaten recht eigentlich geschaffen und als ein treffliches Gegenmittel gegen die leichtfertigen und, man möchte wirklich sagen: den Einfluss der Musik auf das Gemüth zu einem demoralisirenden machenden Salon-Compositionen zu benutzen. Ja, wir ziehen sie in dieser Hinsicht den anspruchsvolleren Compositionen ähnlicher Gattung von neueren Meistern, wie Schumann, Gade, Franck u. s. w. vor, weil sie ohne Frage leichteren Eingang in die Familie finden werden, da sie weder gelehrt, noch prunkend gearbeitet, auch nicht auf leidenschaftliche Aufregung der Nerven berechnet sind, sondern beide Instrumente sich angenehm verschlingen oder im Austausch von Melodien einander ablösen, harmonisch und modulatorisch stets interessant, ohne jemals durch irgend einen Ueberreiz von Klängen, die dem Zerreißen eines Stückes Zeug gleichen, dem Obre und dem Sinne für das Schöne wehe zu thun. Wir empfehlen diese rein musicalischen Bilder, die auch ohne Ueberschriften sich Freunde erwerben und ihnen allerlei Liebes sagen werden, allen denen, die Freude an gemeinschaftlicher Kunstübung und gemeinschaftlichem Kunstgenusse in geistverwandten Kreisen finden, zur Beachtung. Die Ausführung bietet keine Schwierigkeiten, verlangt aber einen ausdrucksvollen Vortrag.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das königliche Hoftheater in Hannover wurde Sonntag den 27. August, nachdem die Sommer-Ferien zu Ende gegangen, mit Gounod's „Faust“ eröffnet. Herr Niemann wurde sehr freundlich empfangen und im Laufe des Abends oft durch Beifall ausgezeichnet. — Der Hof-Capellmeister Jean Bott in Meiningen ist von dem Könige von Hannover zum Capellmeister des Hoftheaters ernannt worden und hat noch die Verpflichtung übernommen, in einigen Abonnements- und Hof-Concerten Solo zu spielen, welche Functionen bis jetzt Herr Joachim hatte.

Die todt angesagte Sängerin des stuttgarter Hoftheaters, Fräulein Marlow, befindet sich seit verflossenem Sonntage vollständig wohlbehalten in Stuttgart.

Der Componist Max Zenger in München, welcher durch seine Oper „Die Foscari“, verschiedene Lieder, Kammer- und Concertmusik u. s. w. bekannt ist, hat nun eine neue Oper in vier Acten: „Ruy Blas“, vollendet. Der Text ist eine freie Bearbeitung des gleichnamigen Drama's von Victor Hugo, desselben Stückes, wozu Mendelssohn-Bartholdy die bekannte Overture geschrieben hat.

Wien. Das Kind der jüngsten Theater-Reclame, „Die Esels-haut“, ist Freitag den 26. August im Theater an der Wien mit glücklichem Erfolge über die Bühne gegangen. Die grosse Spectakelfeerie in vier Acten und sechszehn Bildern hat angesprochen; doch wem gehört der Preis des Abends? Den verschwiegenen Verbrechern des französischen Textes oder den verheimlichten Helfershelfern der

deutschen Bearbeitung? Nie und nimmer; der Kranz des Siegers gebührt den Decorationsmalern, die eine Reihe herrlicher, farbenprächtiger Decorationen in reizenden Fernsichten und luxuriösen Gemächern lieferten, dem Maler, der die Skizzen zu den reichen Costumen entwarf, dem Maschinisten, der überraschende Kunststücke bot, u. s. w. Für's Auge wurde Alles gethan, für's Ohr gar nichts, und hier trifft eine grosse Schuld den Capellmeister Müller, der zu dieser viel Musik erfordernden Feerie eine Partitur lieferte, die an Melodien-Armuth und Oedigkeit sich überbietet. — Im Jahre 1814, also vor einundfünfzig Jahren, wurde schon einmal im Theater an der Wien das Ausstattungsstück „Die Eselshaut“ gegeben. Das Sujet ist ganz dasselbe Märchen, welches der heutigen Bearbeitung zu Grunde liegt, und dass auch damals für eine brillante Ausstattung gesorgt war, dafür bürgt der Name des Grafen Palffy, welcher bekanntlich um jene Zeit das Theater an der Wien dirigierte. Die Musik zu dem Stücke hatte der berühmte Hummel componirt. Das Buch befindet sich noch heute in der Bibliothek des Carl-Theaters, in welche es Director Carl bei seiner Uebersiedlung von der Wien in die Leopoldstadt mitgenommen hatte. Auf dem Titelblatte ist kein Verfasser oder Bearbeiter genannt, es heisst bloss: „Die Eselshaut u. s. w., nach dem Französischen.“

Die von Flotow für das Carl-Theater componirte Operette führt den Titel: „Das Burgfräulein“.

Beckmann wurde in Salzburg vom Könige von Preussen empfangen und erhielt den Kronen-Orden dritter Classe.

Herr Otto Bach hat so eben eine zweiactige komische Oper vollendet, deren Text Le Sage's „Gil Blas“ entnommen ist.

Lissabon. Ein Journal veröffentlicht die Liste der materiellen Beifallsbezeugungen, die der Sängerin Volpini als „Martha“ in diesem Sommer an einem einzigen Abende zu Theil wurden.

Beim Auftreten.....	18 Sträusse,
	2 Kränze,
	2000 Rosen,
	Gedichte.
„ Terzett I. Actes	20 Sträusse,
	Gedichte.
„ Quartett II. Actes	10 Sträusse,
	1 Kranz.
Bei der „letzten Rose“	Sträusse und Tauben ohne Zahl.
Beim Ende des II. Actes	15 Sträusse.
„ III. Acte	35 Sträusse,
	3 Kränze.
Bei der Romanze aus der Sonnambula...	5 Sträusse,
	1 Kranz.
Beim IV. Acte.....	6 Salven Applaus,
	26 Sträusse,
	3 Kränze,
	6 Pensées mit Namenszug,
	Gedichte,
	Schauer von Rosen.

Im Ganzen 190 Bouquets, 17 Hervorrufe, 11 Kränze, Hunderte von Tauben, unzählige Gedichte u. s. w.

Ferdinand Laub hat eine Professur am neu constituirten moskauer Conservatorium mit einem Jahrgehälte von 3500 Rubeln angenommen. An demselben Institute, dessen Director Nikolaus Rubinstein ist, wurden auch die Herren Anton Door, Karl Tausig und der Pianist Joseph Wieniawski als Professoren mit bedeutendem Gehälte angestellt.

Moniuszko in Warschau beendet eine neue Oper: „Das Gespensterschloss“, welche in Kurzem dort in Scene gehen wird. Seine frühere Oper „Halka“ soll dieser Tage zum hundertsten Male gegeben worden.

Ankündigungen.

Mein Lager der ausgezeichnetsten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

ist nunmehr vollständig assortirt und empfehle ich dieselben zu geneigter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bel,

Nr. 1 Marspfortengasse.

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfange des Winter-Semesters, den 16. October d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern als auch von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologebung, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumental-Composition nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavier-Unterrichts, Orgelkunde, Declamation und italiänische Sprache, und wird ertheilt von den Herren: Stark, Kammersänger Rauscher, Lebert, Hofpianist Pruckner, Speidel, Levi, Professor Faisst, Hofmusiker Debussère, Hofmusiker Keller, Concertmeister Singer, Hofmusiker Boch, Concertmeister Goltermann, so wie von den Herren Alwens, Tod, Attinger, Hauser, Peron, Hof-Schauspieler Arndt und Secretär Runzler.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrage und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden rheinisch (57¹/₆ Thlr., 215 Fr.), für Schüler 120 Gulden (68³/₅ Thlr., 257 Fr.).

Anmeldungen wollen vor der am 11. October Statt findenden Aufnahme-Prüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im August 1865.

Die Direction des Conservatoriums für Musik.

Prof. Dr. Faisst.

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, Höhle Nr. 1.

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.