

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 3.

KÖLN, 20. Januar 1866.

XIV. Jahrgang.

**Inhalt.** Bemerkungen über das Quartettspiel (Fortsetzung, statt Schluss). — Aus Bonn (Abonnements-Concerte). Von — h. — Das musicalische Wien (Musikleben und Musik-Institute). — Aus Berlin (Ouverture von Vinc. Lachner — Patti-Concert — Roger — Kotzolt'scher Verein: Chorlieder von Vierling u. s. w.) — Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Soiree der Gebrüder Müller — Braunschweig, Reinthaler's „Jephta“).

## Bemerkungen über das Quartettspiel.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 2.)

Es fragt sich: können die Gesetze des Vortrags eines Musikstückes im Geiste des Componisten für das Quartett andere sein, als für alle übrige Musik?

Man sollte meinen, dass eine solche Frage keine Frage sein könnte, da das Quartett als die reinste und höchste Gattung der Instrumentalmusik unmöglich andere oder gar geringere Forderungen an den ästhetischen Vortrag stellen könne und dürfe, als jede andere Composition. Trotzdem, dass diese Schlussfolge durch innere Eigenschaften der Quartett-Compositionen unmöglich umgestossen werden kann, hat man doch in dem äusseren Umstande, dass das Quartett durch vier Spieler und nicht durch Einen ausgeführt wird, einen Grund finden wollen, die Freiheit im Vortrage desselben zu beschränken, was nichts Anderes ist, als den Ausdruck um seine Seele bringen. Wenn der Ausspruch über eine Quartettleistung von vier Künstlern: „sie spielen wie Ein Mann“, sich nur auf die Präcision beziehen soll, so lässt ein solches Lob heutzutage sich unschwer verdienen; bezieht es sich aber nicht auf die technische und tactische Nuancirung und Genauigkeit, sondern auf die vollkommenste Uebereinstimmung erstens bei der dynamischen Schattirung nicht bloss im *forte* und *piano*, sondern auch im *crescendo* und *diminuendo* mit allen darin liegenden Feinheiten, zweitens bei dem Ausdrücke des Innerlichen durch entsprechende Modification des Tones und Freiheit in der Bewegung, dann enthält jener Ausspruch das grösste Lob, das man einem Quartett-Vereine spenden kann.

Wenn man nun auch das Erste, die dynamische Schattirung durch Stark und Schwach, den Quartettspielern einräumt und diese Art des Ausdrucks im Vortrage nicht nur für berechtigt, sondern auch für nothwendig erachtet, also in demselben Maasse dem Quartette als

wesentlich zuerkennt, wie jeder anderen Musik — und auch die Quartettspieler die Forderung dieser Ausdrucksweise oft sogar zu scharf ins Auge fassen, so dass ihre Contraste zwischen *forte* und *piano* affectirt und coquett erscheinen und ihr *piano* zu einem unvernünftigen Tongesäusel wird: so hört man doch oft Stimmen, welche den Quartettspielern das Recht der Freiheit im Zeitmaasse Behufs des seelischen Ausdrucks absprechen wollen. Sonderbar! Als wenn man die Wahrheit nur stückweise gelten lassen und, was bei der Clavier-Sonate und jedem Gesang- und Instrumental-Solo verlangt wird, beim Quartette verpönen müsste!

Wir kommen also auf diejenige Art des Vortrages zu reden, welche die älteren Italiäner im Allgemeinen mit *Tempo rubato* bezeichneten, die Deutschen neuerdings Tactfreiheit zu nennen pflegen. Da der Leser durch das bisher Gesagte wohl schon erwarten wird, dass wir uns für die Anwendung jener Freiheit auch im Quartettspiel erklären, so erinnern wir im voraus, um Missverständnissen zu begegnen, an dasjenige, was wir über die so genannte individuelle Auffassung und über den „Geist der Neuzeit“ oben bemerkt haben; beiden machen wir auch in diesem besonderen Punkte der Vortragsfreiheit nicht die geringste Concession, sondern erkennen nur, wenn man so sagen kann, eine Haydn'sche, Mozart'sche, Beethoven'sche, Spohr'sche Auffassung, d. h. eine solche, wie sie der jedesmalige Charakter des Stückes oder der einzelnen Stelle bedingt, als die allein richtige und allein maassgebende an.

Es ist allgemein anerkannt, dass das Abspielen eines Musikstückes nach dem Metronom den eigentlichen Ausdruck des Geistes der Composition unmöglich macht. Es ist diese Annahme aber nicht etwa eine Errungenschaft der neuesten Zeit, wofür man sie zuweilen ausgeben will, sondern dieselbe Ueberzeugung war bei den Musikern schon längst da und wurde, wenn auch nicht so häufig

als Lehrsatz ausgesprochen, doch im Vortrage befolgt. Das geht namentlich aus den Gesangschulen der älteren Italiäner hervor, und auch für die Instrumental-, namentlich Claviermusik hat es nicht an Bemerkungen und Vorschriften darüber und an Zeugnissen für die Anwendung dieser Vortragsweise durch die grössten Tonkünstler gefehlt. So sagt schon C. Ph. Em. Bach in seinem „Versuche über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, in dem dritten Hauptstücke: „Ueber den Vortrag“, §. 7: „Es gehört dazu eine Freiheit der Bewegung, die alles Sclavische und Maschinenmässige ausschliesst; aus der Seele muss man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“

Den freien Vortrag hat derselbe C. P. E. Bach geschildert. Er sagt („Vom Vortrage“ S. 134) unter Anderem: „Aus Affect lässt man zuweilen sowohl die Noten als Pausen länger gelten, als die Schreibart erfordert. Dieser Ausdruck kommt aber eher in langsamem oder gemässigtem, als sehr geschwindem Zeitmaasse vor. Im ersten Allegro und darauf folgenden Adagio der sechsten Sonate in *H-moll* meines zweiten gedruckten Theiles sind auch Beispiele hiervon. Besonders im Adagio kommt ein Gedanke durch eine dreimalige Transposition, in der rechten Hand mit Octaven und in der linken mit geschwinden Noten, vor; dieser wird geschickt durch ein allmähliches, gelindes Eilen bei jeder Uebersetzung ausgeführt, welches kurz darauf sehr wohl mit einem Anhalten im Tacte abwechselt. Man hüte sich bei dem affectuösen Spiele aber, dass man nicht zu oft, nicht gar zu sehr anhalte, und endlich auch nicht das ganze Tempo hiedurch schleppend mache. Der Affect verführt hierzu gar leicht. Hieher gehört das *Tempo rubato*. In der Andeutung desselben haben die Figuren bald mehr, bald weniger Noten, als die Eintheilung des Tactes erlaubt. Man kann dadurch einen Theil des Tactes, einen ganzen, auch mehrere Tacte so zu sagen verziehen. Das Schwerste und Hauptsächlichste hierbei ist, dass alle Noten von gleicher Geltung auch aufs strengste gleich vorgetragen werden müssen. Wenn die Ausführung so ist, dass man mit der einen Hand wider den Tact zu spielen scheint, während die andere aufs pünktlichste alle Tacttheile anschlägt, so hat man gethan, was man hat thun sollen. Langsame Noten, schmeichelnde und traurige Gedanken sind alsdann die geschicktesten. Auch dissonirende Harmonieen schicken sich hierzu besser, als consonirende Sätze. Es gehört zur richtigen Ausführung dieses Tempo's viel Urtheilskraft und ganz besonders viel Empfindung. Wer Beides hat, dem wird es nicht schwer fallen, mit aller Freiheit, die nicht den geringsten Zwang verträgt, seinen Vortrag einzurichten, und er würde, wenn es sein müsste und dürfte, alle Gedanken verziehen können. Anders aber wird bei aller

Mühe, ohne hinlängliche Empfindung, nichts Rechtes ausgerichtet werden können. In meinen Claviersachen findet man viele Proben von diesem Tempo. Die Eintheilung und Andeutung davon ist so gut, als es sein konnte, ausgedrückt. Wer Meister in der Ausführung dieses Tempo's ist, bindet sich nicht immer an die hingesetzten Zahlen.“

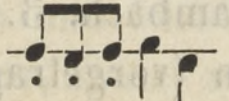
Noch merkwürdiger und wichtiger für das Ziel, das wir hauptsächlich bei diesem Aufsätze im Auge haben, nämlich auch in dem Quartettspiel die Anwendung des freien Vortrages zu rechtfertigen und zu verlangen, ist folgende Stelle (S. 124): „Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen sowohl als Noten nach der Strenge des erwählten Tempo aushalten muss, ausgenommen in Fermaten und Cadenzen, kann man doch öfter die schönsten Fehler wider den Tact mit Fleiss begehen, nur mit dem Unterschiede, dass, wenn man allein oder mit wenigen und zwar verständigen Personen zusammenspielt, solches dergestalt geschehen muss, dass man der ganzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Mitspielenden werden darüber aufmerksam werden und in unsere Absichten eingehen.“

Sehr richtig drückt sich Ferdinand Hand in seiner „Aesthetik der Tonkunst“ (auch schon vor dreissig Jahren!), einem Werke, das mehr musicalische Vernunft enthält, als fünfzig andere Bücher neuester Aesthetiker und Ausleger, über den freien Vortrag aus. „Nicht weniger“ — sagt er 186 ff. — „als die Tonfolge ist das Rhythmische dem Gesetze der formalen Schönheit unterworfen. In so fern der Rhythmus, in welchem die Töne zur Erscheinung kommen und Geltung gewinnen, an eine Gesetzmässigkeit gebunden ist, welche wir im regelmässigen Abschlusse Tact nennen, muss, wenn er als schön wirken soll, das Symmetrische in freie Bewegung treten und das Gleichmaass mit dem Mannigfaltigen so sich verbinden, dass die vom Rhythmus verliehene Form und Gestaltung innerhalb ihrer Begränzung geistiges Leben erkennen lässt. So bewegt sich in dem gleichartigen Tacte ein durch die Regungen des Gefühls frei gestalteter Rhythmus; wo dagegen das Gleichmässige beschränkend vorherrscht, entsteht eine berechnete Verständigkeit, welche zum Schwerfälligen und zur Steifheit werden, ja, bis zur gänzlichen Unschönheit herabsinken kann. — Jede willkürliche Verletzung des Rhythmus und Tactes übt eine zerstörende Wirkung auf Melodie und Harmonie aus und kann auf eine völlige Destruction der Musik führen, besonders in einem Quartette, und dennoch darf dem Vortrage die Freiheit nicht fehlen, welche die Schönheit überall erheischt. Tactfreiheit ist nicht Tactlosigkeit. Schön wird daher derjenige vortragen, welcher den Tact nicht als anzulegende Fessel, sondern frei behandelt, ohne je-

mals aus dem Tacte zu kommen. Dies verstehen aber diejenigen Musiker falsch, welche durch ein willkürliches Zögern und Eilen einen individuellen Ausdruck erzielen, an das begleitende Orchester oder den singenden Chor eine fast grausame Anforderung fortdauernden Nachgebens richten und dabei oftmals den Charakter und Sinn eines Kunstwerkes zerstören. Bei einem Vortrage, welcher mit dem Zeitmaasse nach Willkür schaltet, erscheinen nicht selten ganz verschiedene Figuren, und es ergibt sich ein anderer Sinn, ja, ein dem Kunstwerke ganz fremdartiger Inhalt. Rhythmen, in denen die Zeitverhältnisse mit dem Kraftverhältnisse einstimmen und beide in sich ausgeglichen sind, erscheinen schöner, als diejenigen, in welchen das Eine oder das Andere überwiegt. Auch hier wird Einheit und Ebenmaass erfordert. —

„Der Zweck freier Bewegung, welche das Regelmässige dem Zwange entreisst, hat die synkopirte Bewegung und die rhythmische Rückung erfinden und anwenden lassen. In der Synkope, wo der zweite leichte Tacttheil den Ton an sich zieht, der dem folgenden guten Tacttheile zufallen sollte, mag immerhin dem Regelmässigen Eintrag geschehen, die gewonnene Bewegung verräth ein geistiges Princip. Auch die rhythmische Mannigfaltigkeit, welche erreicht wird, indem in ungerader Eintheilung des Tactes dem ersten, kürzeren und schwächeren Theile der zweite, an sich minder schwere durch Länge und Kraft vorgezogen wird, darf nicht als Verzerrung der rhythmischen Proportion betrachtet werden, sondern dient, auch ausser charakteristischer Zeichnung (wie in Pergolese's *Stabat Mater* die vielbesprochene Stelle zur Bezeichnung des Schluchzens der weinenden Mutter), zum Gewinne rein formaler Schönheit. Neuere Meister, namentlich Beethoven, haben für diesen Zweck auch neue Wege gefunden.“

Fügen wir nun von den Tonkünstlern unseres Jahrhunderts noch C. M. von Weber's Ansicht über dieselbe Sache hinzu. „Der Tact, das Tempo soll nicht ein tyrannisch hemmend oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten; es gibt kein Presto, das nicht eben so, im Gegenthatze, den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen\*). Das Vorwärtsgehen im Tempo, wie das Zu-

\*) Ein Beispiel gibt das bekannte Finale der *C-dur*-Sonate des Meisters, in welcher er selbst die Stelle, wo der Bass mit den fragenden Achteln eintritt,  u. s. w., stets langsamer nahm.

rückhalten, darf aber nie das Gefühl des Rückenden oder Gewaltsamen erzeugen, es kann in musicalischer und poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks. Für alles dieses haben wir keine Bezeichnungsmittel: diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust, und finden sie sich da nicht, so hilft weder der Metronom, noch die ausführlichsten Andeutungen.“ (Brief an Präger. Berliner Mus.-Ztg., 1827, Nr. 28.)

Von Beethoven wissen wir durch Ries, Schindler, Czerny und einzelne Bemerkungen des Meisters selbst (z. B. auf dem Manuscripte des Liedes: „So oder so“, früher im Besitze von Artaria: „100 nach Mälzl, doch kann dies nur von den ersten Tacten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Tact“), dass er seine Compositionen selbst mit freier Tempobewegung vorgetragen und bei Ausführungen durch Andere sehr auf dieselbe Art des Vortrages gehalten habe. J. Seyfried sagt in Beziehung auf Letzteres (Charakterzüge und Anekdoten, S. 18): „Bezüglich des Ausdrucks, der kleineren Nuancen, der ebenmässigen Vertheilung von Licht und Schatten, so wie eines wirksamen *Tempo rubato* hielt er auf grosse Genauigkeit und besprach sich gern einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nur gewährte, wie die Musiker in seine Ideen eingingen, mit wachsendem Feuer zusammen spielten u. s. w., dann verklärte sich freudig sein Antlitz und ein *bravi tutti* belohnte die gelungene Kunstleistung.“

Diese Stelle bezieht sich, wie man sieht, nicht bloss auf Einzel-, sondern auch auf Gesamt-Vorträge, und führt uns speciel auf unser Thema zurück, dass ein „wirksames *Tempo rubato*“ auch im Quartette, ja, wir gehen noch weiter, auch in Orchester-Musikstücken am Orte sein könne.

Ein *Tempo rubato*? — Verständigen wir uns zuerst über die Ausdrücke, über die Art der Bezeichnung desjenigen Vortragsmittels, welches in der theilweisen Abweichung vom strengen Maasse der Bewegung besteht.

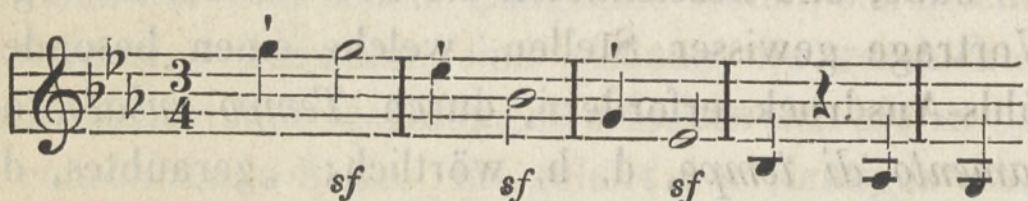
Die Italiäner im vorigen Jahrhundert und früher hatten bei dem ihnen angeborenen musicalischen Sinne sehr bald erkannt, dass „die Empfindung ihren besonderen Tact“ habe, und bezeichneten die Freiheit der Bewegung im Vortrage gewisser Stellen, welche einen besonderen Gefühls-Ausdruck erfordern, durch *Tempo rubato*, oder *Rubamento di tempo*, d. h. wörtlich: „geraubtes, d. i. entzogenes, entrücktes, aufgehobenes Tempo“. Es war dies nicht „eine Mode“ des achtzehnten Jahrhunderts, wie Marx (Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke, S. 68) sagt, sondern die Bezeichnung einer Ausdrucksweise der Cantilene, durch welche der Empfindung ihr Recht über das Zeitmaass in Bezug auf langsamere oder schnellere Bewe-

gung eingeräumt und der strenge Tact für die damit bezeichneten Stellen aufgehoben wurde. Es wurde also damit diejenige dem Geiste und Charakter des Stückes angemessene Freiheit des Vortrages bezweckt, welche bis auf den heutigen Tag eine allgemein anerkannte Forderung an den Vortragenden ist. Für die Entartung in ein Tact und Harmonie zerstörendes Schleppen oder Eilen oder Verweilen auf Einem Tone darf man die Sache selbst nicht verantwortlich machen, sondern nur die Personen, die sie missbrauchen und einen Vorzug im Vortragen zur Unart machen, was allerdings die italiänischen Sänger nicht nur des vorigen Jahrhunderts gethan haben, sondern gegenwärtig noch thun, und die deutschen auf noch plumperere Manier nachahmen!

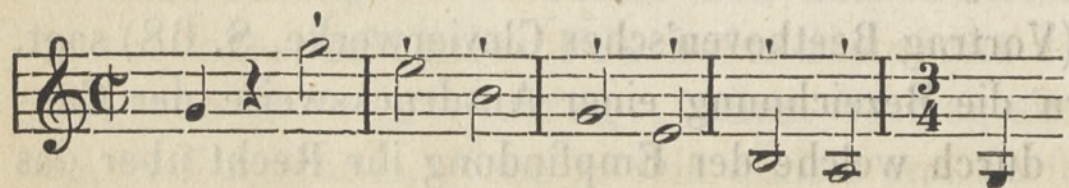
Die deutschen Musik-Schriftsteller, z. B. Hand (s. oben) und Andere, haben das Wesen der Sache durch „Tactfreiheit“ bezeichnet, ein Wort, welches durch unseren Sprachgebrauch: „im Tacte spielen“, womit wir das Wahrnehmen eines gleichen Tempo's bezeichnen, gerechtfertigt wird. „Freiheit der Bewegung“ würde indess die Sache deutlicher ausdrücken, da in der Hauptsache beim *Tempo rubato* nicht der Tact in sich, sondern das Tempo geändert wird. Der Tact ist das Metrum; so wie dieses im Vortrage des Verses durch die bewegte Declamation nicht verwischt werden darf, so verhält es sich mit der Beobachtung des Tactes in sich bei der Modification des Tempo's einer Phrase. Zum Beispiel in der bekannten Stelle zu Anfang des Scherzo der fünften Sinfonie von Beethoven:



darf bei der zurückhaltenden Bewegung der Dreiviertel-Tact, das metrische Verhältniss von 2 und 1, der relative Werth der Noten in jedem Tacte nicht verändert werden. Soll Beides Statt finden, Aufhebung des Tempo's und demselben entsprechende Aenderung des Tactes, so muss dieses besonders bezeichnet werden, wie z. B. bei Beethoven im Scherzo der *Eroica*, wo die Stelle:



in den *Alla-breve*-Tact:



übergeht.

Sind denn nun diese Stellen etwas Anderes, als *Tempo rubato*? Wenn ein Dirigent sie, ohne dass die Bezeichnungen *ritardando* und *alla breve* dabei ständen, im *Tempo rubato* hätte ausführen lassen, würde er dadurch nicht Beethoven's Intention errathen haben? Und warum hat sie Beethoven so bezeichnet, wie er gethan? Doch offenbar, um der pedantischen Ausführung in strengem Tempo vorzubeugen! Und das noch dazu in der Sinfonie! Und was er dem Orchester vorschreibt, das sollte bei dem Quartett verpönt sein?

(Schluss folgt.)

## Aus Bonn.

Den 15. Januar 1866.

Als wir nach dem Schlusse der letzten Concert-Saison in diesen Blättern einen Ueberblick über die hier Statt gehabten Aufführungen gaben, schlossen wir unseren Bericht mit dem Erwarten, dass alle an der Pflege und Hebung der Musik Betheiligten ihr Interesse für diese Kunst rege erhalten und nach Möglichkeit erhöhen würden. — Es gereicht uns zur Freude, heute sagen zu können, dass wir uns in diesen Erwartungen nicht getäuscht finden; die Zahl der Besucher der Concerte scheint uns zum mindesten nicht abgenommen zu haben, und gegenüber einer aufmerksamen Zuhörerschaft bemerken wir ein wohlbesetztes Orchester und einen Chor, welcher die an ihn herantretenden Aufgaben mit Fleiss und Liebe zu lösen bestrebt ist.

Den bis jetzt Statt gehabten drei Concerten waren folgende Programme zu Grunde gelegt:

I. Concert. 1. Cherubini, Overture zu den Abencerragen. 2. Spohr, Concert für die Violine (Nr. IX), vorgetragen von Herrn Ludwig Straus aus London. 3. Hiller, „O weint um sie“, für Solo, Chor und Orchester (Sopran-Solo: Frau Knöpkes-Saart aus Köln). 4. a) Präludium von J. S. Bach, b) Abendlied von Schumann, für Violine, vorgetragen von Herrn Straus. 5. Schumann, R., „Zigeunerleben“ für Chor und Orchester. 6. Beethoven, L. van, Sinfonie Nr. VI, *Pastorale*.

II. Concert. „Elias“, Oratorium von F. Mendelssohn-Bartholdy. (Solisten: Frau Knöpkes-Saart, Sopran; Fräulein Adele Asmann aus Barmen, Alt; Herr Göbbels aus Aachen, Tenor; Herr C. Hill aus Frankfurt, Bass.)

III. Concert. 1. Rietz, J., Concert-Overture. 2. *Regina coeli*, Chor von Antonio Caldara (1678) mit Instrumentation von C. J. Brambach. 3. Concert für Pianoforte (*C-moll*) von Beethoven (vorgetragen von Frau Pflughaupt, herzoglich Sachsen-Meiningen'schen Hofpianistin).

4. Zwei Weihnachtsliedlein für gemischten Chor von Leonhard Schröter (componirt 1587). 5. a) Barcarole von Rubinstein, b) *La Campanella*, Etude nach Paganini von Liszt (vorgetragen von Frau Pflughaupt). 6. Sinfonie Nr. 1 (*B-dur*) von R. Schumann.

Unter der bewährten Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn J. Brambach waren die Ausführungen dieser Programme zufriedenstellend, und liessen bei den meisten Nummern die Zuhörer es an den üblichen Beifallsbezeugungen nicht fehlen. So machte namentlich die präzise und schwungvolle Aufführung der Sinfonie Pastorale in dem ersten und der Sinfonie (*B-dur*) von Schumann in dem dritten Concerte den gewohnten erhebenden Eindruck, wie denn auch die Solo-Vorträge des Herrn Straus (I. Concert) das Publicum zu enthusiastischem Applaus und Hervorruf veranlassten. Wir bedauern, nicht das Gleiche über den Erfolg der Frau Pflughaupt sagen zu können; es gelang ihr weder durch das Concert von Beethoven, noch durch die Solostücke von Rubinstein und Liszt, die Zuhörer zu erwärmen, geschweige denn zu begeistern, und sie errang daher auch nur einen *succès d'estime*.

Unter den grösseren Musikstücken müssen wir den „Elias“ von Mendelssohn, als den Glanzpunkt der Concerte bildend, bezeichnen. Die Ausführung war vorzüglich, und ist namentlich in Bezug auf dieses Werk das zu bestätigen, was wir bereits oben über den Chor sagen konnten.

Bei manchen Zuhörern, welchen Frau Knöpges-Saart in dem ersten Concerte nicht sehr gefallen, hat sich in dem zweiten, in welchem sie ebenfalls die Sopran-Partie sang, ein günstigeres Urtheil gebildet. — Anerkennung und Beifall erlangte in höherem Grade Fräulein Adele Asmann, deren Stimme an Wohllaut und Stärke zugenommen; sie trug ihre Partie mit richtigem Verständnisse und ausdrucksvoll vor. — Herr Göbbels war bemüht, seine Aufgabe nach besten Kräften zu lösen. — Die Leistungen des Herrn Hill, des Trägers der Hauptrolle, sind zu bekannt, als dass wir es für nöthig halten, zu dessen Lobe noch etwas zu sagen. Unter den Oratoriensängern Deutschlands unstreitig einen der ersten Plätze einnehmend, fügt Herr Hill durch jedes Auftreten seinem wohlverdienten Lorberkranz ein neues Blatt zu. Wie prächtig und mit welcher hinreissenden Kraft trug er, um nur Eines hervorzuheben, die Arie: „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer und wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt?“ vor, Worte, die man wohl auf die Stimme und den Vortrag dieses Künstlers anwenden könnte. — Ueber die noch Statt findenden drei Concerte und sonstige musicalische Ereignisse behalten wir uns vor, später zu berichten. — *h.*

## Das musicalische Wien.

Ein Aufsatz in einer der letzten Nummern des vergangenen Jahres der „Recensionen“, deren Erscheinen, gewiss zum Bedauern jedes wahren Theater- und Musikfreundes, im neuen Jahre aufgehört hat, enthält über „Wien als Musikstadt“ einige Bemerkungen, die sowohl im Allgemeinen, als im Besonderen für das Musikleben in Wien interessant sind. Wir theilen daraus die folgenden mit, sind aber mit der Meinung des Verfassers von der Zweckmässigkeit oder gar Nothwendigkeit eines musicalischen Vorortes in Deutschland keineswegs einverstanden. Er sagt unter Anderem:

„In dem Lande der offenen Fragen, in unserem vielgestaltigen Deutschland, bleibt auch die Frage nach einem musicalischen Vororte vor der Hand eine unentschiedene. Ist es das reinvernünftige, Kritik-durchtränkte Berlin, oder Wien, die Heimat der Gemüthlichkeit und des Genusses? Soll es München sein, das zukunftsbeugnete, oder Leipzig, die heilige Stätte Bach's und Mendelssohn's? Der genialen Production folgt jetzt der Nachgenuss, die Sammlung. Es ist die Epoche der Eklektiker. Da werden die Archive der Vergangenheit rastlos durchforscht, um Verborgenes an das Licht zu fördern, Concerte und andere musicalische Darstellungen kehren den instructiven Charakter hervor, überall will historisches und kritisches Bewusstsein sich geltend machen; endlich gewahren wir Anstrengungen, um vom Boden der Theorie und der Reflexion aus den archimedischen Punkt zu finden, die musicalische Welt aus den Angeln zu heben und in neue Bahnen zu lenken. Es gilt nun, diesen Charakter unserer Kunst-Epoche richtig zu erfassen und die Bewegung in veredelte Formen zu bringen; es gilt, das Material der Vergangenheit zu sichten und der Nachwelt zu bewahren, so wie das Beste der Zeit zu schirmen und zu pflegen; es gilt, dem sich entwickelnden Keime eine günstige Stätte zu bereiten. Solche Mission zu verwirklichen, bedarf es aber einer sich bewussten, zusammengefassten Kraft, so wie auch zu ihrer lebensvollen Wirkung und nährenden Anregung des fruchtbaren Bodens, es bedarf dazu — einer grossen Musikstadt. (?)“

„Forschen wir nach den Bedingungen einer Musikstadt, so können wir nicht zögern, vor Allem die natürliche Anlage und die lebhafteste Theilnahme der Bevölkerung als die unerlässlichste Eigenschaft anzusprechen; diese bilden die Atmosphäre, welche Kunst und Kunstleistung belebend durchdringt, überall Kräftigung und Gedeihen verbreitend.“

„Soll aber solcher allgemeinen Theilnahme die Richtung auf das Wahre und Schöne gegeben werden, so be-

darf es weiter der bedeutenden Männer und ihres Zusammenwirkens.

„Auch der werktätige Schutz des Staates darf der Kunst nicht fehlen, eines Staates, der seine edleren Aufgaben erkennt; strahlt doch das Ansehen, welches er der Kunst verleiht, vortheilhaft auf ihn zurück!

„Betrachten wir unter diesen Gesichtspunkten die musicalische Situation Wiens, indem wir uns auf flüchtige Umriss beschränken. Die betreffenden Nutzenwendungen werden sich leicht von selbst ergeben.

„In allen Schichten der Gesellschaft finden wir den lebhaftesten Musikbetrieb; alle Nuancen vom ernsten Studium bis zum sinngefälligen Genusse, von dem wahren, inneren Bedürfnisse bis zum Mode-Zeitvertreib sind reichlich vertreten. Eine glückliche Mischung der Nationalitäten, von denen manche einen wahren musicalischen Humus bilden, dazu Sitte, frische Stimmen, öffentliches Leben vereinigen sich zu solcher Wirkung. — Doch dieses Bild hat eine Kehrseite. Gar viele Lieder sind über die musicalischen Leiden einer Grosstadt gesungen worden, und die immer neuen Melodien, die sich dazu finden, beweisen die Unerschöpflichkeit des Thema's. Gleich der Memnonsäule bei dem ersten Sonnenstrahle, beginnt es mit dem Morgengrauen in diesem Steinmeere überall zu tönen. Schon weckt uns die rohe Faust des clavierspielenden Nachbars, Echo um Echo wird laut, und musicalische Folttern, von den kleinen Daumschrauben schüchterner Gesangsübungen bis zur eisernen Jungfrau, dem Monster-Leierkasten, lösen sich in bunter Reihe ab, bis die Nacht hereingebrochen, und oft bringt auch diese nicht Erlösung.

„Wenn wir nach diesen mehr quantitativen Betrachtungen nun einen Blick auf den eigentlichen Kunstgeschmack werfen, so gewahren wir vor Allem eine eigenthümliche Umwandlung, die sich in wenigen Jahren vollzog. Wo ist die steife Haltung der Gelehrten im Lande? wo ihre ängstlich misstrauende Miene? wo das harmlos gleichgültige Wesen der Geniessenden? Wir lauschen ihrer Rede — kaum erkennen wir sie wieder. Was ist mit diesen Leuten vorgegangen? Sie sind „liberal“ geworden. — Doch sie suchen wir, die bei den Klängen ihrer Kindheit in behäbigem Genügen schwelgten, sie, die überall von dem Gespenste der „Zukunftsmusik“ verfolgt, sich vor allem Neuen scheu verkrochen; ihn müssen wir wiedersehen, der über den Druckfehler in einer Bach'schen Fuge Thränen vergoss, ihn, den Fanatiker der Melodie, und ihn, der mit contrapunktischen Formeln die Geister bannte. Sie sind verschwunden. Ein Königreich für einen Reactionär! Vergebens, sie alle sind liberal geworden. Es ist nicht uninteressant, die verschiedenen Phasen zu verfolgen, welche zu diesem Resultate führten. Da berauscht

man sich eine Zeitlang in Schumann's Klängen; Jedermann will sein unverstandenes, schmerzlich durchwühltes Inneres hier wiederfinden: man verbannt Alles neben dem Erkorrenen, es bildet sich eine förmliche Schumann-Gemeinde; doch nach den zudringlichen und endlosen Liebkosungen der Dilettanten, die aber in Wahrheit zahllosen Misshandlungen glichen, zerfließt Schumann in mattere Umriss. Nun entdeckt man zunächst Schubert, den Instrumental- und Opern-Componisten. In einer anderen Saison will man durchaus die Runenschrift des letzten Beethoven enträthseln. Nun werden wir von einer wahren Bach-Manie heimgesucht. Vergebens forschen wir nach einem Gesetze, welches diesen Wandlungen zu Grunde liegt. Vielmehr scheinen sie, da echte historische Uebersicht noch nicht Gemeingut geworden, mehr den Charakter der Mode an sich zu tragen.

„Diese allgemeine Bewegung überragend, ihr Richtung, Charakter zu verleihen, sind bedeutende Künstler, sind die Pflegestätten der Kunst berufen. Indem wir nach diesen forschen, erblicken wir in der That eine ansehnliche Reihe tüchtiger Kräfte, denen nur das Zusammenwirken fehlt, während manchen Vereinigungen wieder zuweilen die bedeutenden Männer fehlen. Solchen Kunstgrößen, wenn sie anderswo bereits die Weihe des Ruhmes erhalten, ward in unserer Mitte niemals ein glänzender Empfang versagt, nur verschmähte man es, oder vermochte nicht, sie dauernd zu fesseln, und so sehen wir sie an den verschiedensten Orten, oft untergeordneten Ranges, ihren häuslichen Heerd aufschlagen, nur die Erinnerung bei uns zurücklassend. Doch nur solche auf der Höhe der Kunst stehende Männer vermögen es, den musicalischen Institutionen zu jenem Range zu verhelfen, den die beste Organisation und die reichste Dotirung allein nicht schaffen. Es ist hier nicht unsere Absicht, von diesen musicalischen Centralpunkten, wie die Hofcapelle für Kirchenmusik, die Oper, von den Concert-Instituten und Vereinen speciel zu sprechen. Erwähnen wir nur kurz des Conservatoriums für Musik. Wir denken uns dabei eine musicalische Universität im wahren Sinne des Wortes. Weit entfernt, in einem mehr oder minder mechanischen Lehr-Systeme ihr Heil zu suchen, richtet sie ihre Ziele auf die Leitung des Musiklebens überhaupt. Ihr Einfluss auf alle Fragen der Kunst ist bestimmend und wirkt reinigend und veredelnd auch auf die weitesten Kreise. Durch musterwürdige Leistung wird die Mittelmässigkeit schärfer bezeichnet, es schwindet der Nimbus von musicalischen Gecken und Charlatanen, und das in ihnen gleichsam schlummernde nichtsdurchbohrende Gefühl wird heilsam geweckt. Auch die niedrigste Sorte von Unterhaltungsmusik, die darum weder aufhören wird noch soll, wird durch den allmäh-

lich in die unteren Schichten dringenden Sinn für richtigen Rhythmus und edlere Melodie verbessert. Die Anstalt, welche den eigentlichen Elementar-Unterricht ausschliesst, begibt sich deshalb nicht ihres Einflusses auf die erste musicalische Bildung, sie hat zweckmässig organisirte Pädagogen-Curse zur Verbreitung rationeller Unterrichtsmethode und erhält dadurch einst gut vorgebildete Zöglinge, von denen sie nur wirkliche Talente aufnimmt. Sie sorgt für allgemeine humane Bildung ihrer Zöglinge, für intelligente Auffassung des Künstlerberufes. Auch die Veröffentlichung besonders gelungener Werke lässt sie sich angelegen sein, und manches Andere, was zur Förderung von Kunst und Künstlern gehört. — Dies sind Wünsche, die vielleicht bald ihrer Verwirklichung nahen. Eine neue Aera scheint für Oper und Conservatorium anzubrechen. Bereits sehen wir das prachtvolle Aeussere der einen sich erheben, das andere erscheint freilich erst in der Form von Bauplatz und Plan, Beides gebüllt in die nebelhaften Umrisse eines Lotterie-Unternehmens. Möge in die neuen Häuser auch neues Leben einziehen!“

In Bezug auf die Unterstützung durch den Staat erzählt der Verfasser folgende Parabel: „Einst soll die Tonkunst in Person irgend einem imaginären Minister ihre Visite gemacht haben, um ihn um thätige Förderung und Schutz zu ersuchen. „Meine Beste,“ sagte die Excellenz, „lassen Sie mich nur erst zur Ruhe kommen, alle meine Angelegenheiten ordnen, meine Schulden bezahlen und etwas Erkleckliches zurücklegen, dann will ich einen Klingklang veranstalten, dass die Mauern Jericho's zusammenstürzen.“ — „Lassen Ew. Excellenz nur immer anfangen,“ war die Antwort, „so wird man doch einst sagen können, Ihre Regierung habe wenigstens in Einer Beziehung Lärm gemacht.““

### Aus Berlin.

(Ouverture von Vinc. Lachner. — Patti-Concert. Roger. Kotzolt'scher Verein: Chorlieder von Vierling u. s. w.)

Den 15. Januar 1866.

Die vierte Sinfonie-Soiree der königlichen Capelle brachte ausser den Sinfonien in *Es* und *B* von Mozart und Beethoven und der Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn als Novität eine Ouverture zu „Demetrius“ von Vincenz Lachner. In dem Werke glaubten wir eine deutsche Capellmeister-Arbeit im guten Sinne des Wortes zu erkennen. Mit Ouverturen, wie diese eine ist, wird kaum ein gut eingespieltes Orchester Gefahr laufen, Fiasco zu machen, weil ihm der Componist den Handwerksgruss nirgend schuldig bleibt.

Nach glänzenden Erfolgen in Wien, wo, abgesehen von einigen Wohlthätigkeits-Aufführungen, vierzehn Concerte veranstaltet wurden und keines unter ihnen die Zuhörerräume wie die Casse des klugen Impresario ungefüllt liess, ist die Ullman'sche Virtuosen-Gesellschaft auf ein paar Abende zu uns zurückgekehrt. Das in den

Räumen des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters Statt gefundene Patti-Concert brachte Altes und Neues in bunter Reihe. In die Stelle Jaell's und Piatti's sind die Herren Brassin und Grütz-macher eingetreten. Der Erstere erwies sich als einen Pianisten von allseitig entwickelter Technik und einer bis ins Einzelne sorgfältig und maassvoll ausgearbeiteten Vortragsweise. Der Ton des Cellisten hat, wie uns dünkt, gegen früher an Kern und Fülle, sein Ausdruck an Objectivität noch erheblich gewonnen. Die Reinheit der Intonation, wie die Sauberkeit der Passage sind tadellos; in dem Schmelz und der Süssigkeit des Klanges, wie in dem individuellen Reize der Auffassung erreicht er freilich nicht den Vorgänger. Als neuer Allirter hat sich dem Ullman'schen Wander-Concerte Roger angeschlossen. Zwar seinem Erbkönig vermochten wir diesmal eben so wenig als früher irgend welchen Genuss abzugewinnen. In dem Soldatenliede aus der Weissen Dame, das zuerst französisch, dann auf den Dacaporuf der Hörer deutsch gesungen wurde, fanden wir dagegen den Tenoristen, den geistvollsten und liebenswürdigsten unter allen, die an unserer Erinnerung vorüberschreiten, in seinem heimischen Elemente. Bewunderungswürdig war die Kunst, welche hier über das durch die Zeit verwüstete Material schaltete. Noch immer schätzen wir diesen Schattenriss des einst so farbenfrischen Bildes ungleich höher, als alles, was uns die übrigen Sänger des George Brown in der Arie zu bieten vermochten. Carlotta Patti beschenkte uns mit ihren hellsten Ton-Krystallen; kaum entsinnen wir uns, dass ihr die Stimme so gewogen gewesen, als diesmal. Während der ersten Arie aus Verdi's Traviata durfte sie ihre hohen Trümpfe unbekümmert in Petto behalten; der von feinem Schönheitsgefühl abgewogene, in jedem Zuge lebendig charakterisirte Vortrag brachte ihr den lauten Beifall der Massen, wie die geräuschlosere Anerkennung aller Kundigen ein.

Die Kotzolt'schen Liederabende, deren Ertrag in die Unterstützungs-Casse des Tonkünstler-Vereins fliesst, nahmen am Donnerstag im Arnim'schen Saale ihren Anfang. Sie stellen sich als ein weltliches Pendant unserer Domchor-Soireen dar und erwerben sich das Verdienst, einige Gattungen der Kunst, die bisher unserem Concertwesen ziemlich fern lagen, weiteren Kreisen zum Genusse darzubieten. Ein paar Madrigale von John Dowland (1597) und Hans Leo Hassler (1601) standen an der Spitze des Programms. Das Hassler'sche Madrigal war zu unserer Ueberraschung nichts Anderes, als der bekannte Choral: „Befehl du deine Wege“, oder: „Wenn ich einmal soll scheiden“. Auch die Lebenden gelangten in dem Concerte zum Worte. Vierling war durch zwei Chorlieder vertreten, das Goethe'sche „Füllest wieder Busch und Thal“, und „Die Täuschung“ von Beck. Beide gehören zu dem Besten, das uns die jüngste Zeit in dieser Gattung geboten; das erstere (für Alt, zwei Tenore und Bass) fesselt durch den ruhigen Fluss der Polyphonie, wie durch das harmonische Colorit der Stimmung, das andere durch dramatische Lebendigkeit. Das Goethe'sche Gedicht, eines der melodischsten Gebilde unserer Literatur, das scheinbar von Musik überquillt, widerstrebt dabei doch in nicht geringem Maasse der Uebersetzung in Klang und Ton. Mit nicht geringem Geschicke hat hier der Componist die gehäuften Schwierigkeiten der Aufgabe überwunden. Dem Reissmann'schen Nachtliede: „Schlaf' ein, mein Herz“, von Rückert sind ernste Innerlichkeit und gewandte formelle Gestaltung nachzurühmen. Die übrigen Chorsätze bestanden in einigen Mendelssohn'schen Quartetten und dem so anmuthvollen, mit der Naivetät des Volksliedes glücklich wetteifernden Schumann'schen „Schifflein“. — Mit sämmtlichen Vorträgen legte der Kotzolt'sche Verein besondere Ehre ein; wir freuten uns der sicheren Intonation, des gebildeten Stimmklanges und der fein empfundenen Züge im Ausdrucke. In den Sologesang theilten sich Fräulein Antonie Kotzolt und Herr Otto.

## Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

Dinstag, den 16. Januar 1866.

Programm. I. Theil. 1. Macfarren, Overture zu *Chevy Chace* (historische Ballade). Manuscript. (Zum ersten Male.) — 2. L. Spohr, Concertante für zwei Violinen und Orchester (die Herren Concertmeister von Königslöw und Japha). — 3. Arie des Tristan d'Acunha aus *Jessonda* von Spohr (Herr Hof-Opernsänger Max Stägemann aus Hannover). — 4. Beethoven, Sinfonie Nr. VIII.

II. Theil. Max Bruch, Scenen aus der *Frithjofs-Sage*, für Soli, Männerchor und Orchester. Unter Leitung des Componisten. (Soli: Fräulein Elise Rempel: Ingeborg. Herr M. Stägemann: Frithjof.) Zum ersten Male.

Wegen Unwohlseins des Herrn Capellmeisters Hiller hatte Herr Musik-Director Franz Weber die Direction übernommen.

Die Overture nach oder zu einer Ballade, deren Inhalt eine Jagd darstellt, schildert den Jagdlärm etwas gar zu handgreiflich und scheint uns keines der besseren Werke des in England geschätzten Componisten, dessen musicalisches Wissen wir ebenfalls achtend anerkennen, zu sein.

Die Doppel-Concertante von Spohr kommt als Composition den meisten Concerten des grossen Geigers für die Violine nicht gleich, hat aber, wie Alles von Spohr, fließende Melodien und hübsche Modulationen und wurde von den beiden Spielern vortrefflich vorgetragen, so dass sie nach jedem Satze rauschenden Applaus davontrugen. Herr Stägemann sang die Arie aus *Jessonda* mit schöner Stimme und edlem Vortrage und ärtete wiederholten Beifall und Hervorruf. Die achte Sinfonie von Beethoven wurde recht brav ausgeführt, namentlich der erste, dritte und vierte Satz derselben; das reizende Allegretto hätte etwas zarter und duftiger sein können.

Bruch's „Frithjof“ kam denn endlich, nachdem er in Aachen, Crefeld, Leipzig, Wien aufgeführt, auch in der Vaterstadt des Componisten zur Aufführung, eine Verspätung, die in den bekannten Schwierigkeiten liegt, welche sich überall zeigen, wenn es sich um eine Vereinigung von Männerchören aus den verschiedenen „Vereinen“ handelt. Wenn diese Schwierigkeiten bei der hiesigen Aufführung auch äusserlich gehoben erschienen, so war dennoch der Chor, zu welchem der kölnen Männer-Gesangverein, der Sängerbund, der Concertchor, der städtische Singverein und die Akademie ihr Contingent geliefert hatten, zu schwach gegen das Gürzenich-Orchester, und auch die Ausführung der Chöre liess an Präcision und Ausdruck gar Manches zu wünschen übrig. Eines bloss künstlerischen Zweckes wegen alle Proben zu besuchen, ist zu viel verlangt! — Die Soli wurden vortrefflich gesungen. Fräulein Rempel trug die Arioso's der Ingeborg, namentlich „Ingeborg's Klage“, mit ihrer sympathischen Stimme mit ergreifendem Ausdrucke vor, und Herr Stägemann war sowohl in den dramatischen Stellen erschütternd gross, als in den lyrischen zart und gefühlvoll; jedem Ausdrucke, den die schöne Composition, über deren hohen Werth wir uns schon wiederholt ausgesprochen, fordert, verstand der treffliche Sänger seine vollklingende Baritonstimme auf echt künstlerische Weise anzupassen.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln**, 19. Januar. Gestern gaben die Herren Gebrüder Müller auf ihrer Reise nach Paris hier noch eine Soiree, in welcher sie ein Quartett von Haydn (*B-dur* mit dem originellen Trio des Menuetts), dann Nr. 5 von Op. 18 von Beethoven, und das Quartett in *G-dur* von Franz Schubert mit ihrer bekannten Meisterschaft vortrugen. Die Virtuosität war am meisten in dem gewaltigen, etwas wilden und wüsten Werke von Schubert zu bewundern; die Krone der Leistung in vollendet künstlerischem Vortrage waren die Variationen von Beethoven.

**Braunschweig**. In einem der letzten Concerte im vorigen Jahre hörten wir das Oratorium „Jephta“ von Reinthaler. Sehr verschieden ist in der Composition der Charakter der beiden Abtheilungen gehalten. Während der erste Theil durch sehr kunstvolle Formen sich auszeichnet, dabei aber etwas zu breit und trocken erscheint, bietet die zweite Abtheilung viele schöne Einzelheiten. Sehr schön ist das Quartett Nr. 11, bei welchem leider die Indisposition des Herrn Thelen die volle Klarheit der Wirkung störte. Von reizender Wirkung ist dann auch das Frauen-Terzett Nr. 23; ferner bietet die ganze Partie der Mirjam viele anmuthige und gefällige Stellen. Von wahrhaft grossartiger Wirkung ist gegen den Schluss der Chor des Volkes: „Wehe uns, die Stimme des Herrn“ u. s. w., welche durch wirksame Instrumentirung noch besonders gehoben wird. Die Aufführung, welche Herr Hof-Capellmeister Abt leitete, wurde durch Unwohlsein des Herrn Thelen auf bedauerliche Weise gestört; die Heiserkeit nöthigte ihn zuletzt, einen grossen Theil der Partie ganz wegzulassen. Fräulein Rothenberger aus Köln, von einer früheren Aufführung der „Schöpfung“ hier im besten Andenken, sang die Sopran-Partie mit sehr schöner Stimme, musicalisch correct und mit vortrefflichem Ausdrucke. Namentlich gelang ihr auch der Triller sehr gut. Fräulein Gindele entfaltete die Schönheit ihrer Stimme sehr wirksam. Besonders lobenswerth sang Herr Wolters, dessen gründliche musicalische Anlage im Oratoriengesange zur schönsten Geltung kommt.

Abbé Franz Liszt wird im Mai in London erwartet, wo er nebst einer neuen auch seine Graner Messe zur Aufführung zu bringen gedenkt.

## Ankündigungen.

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.