

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 26.

KÖLN, 30. Juni 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Der Musik-Unterricht auf Gymnasien. (Schluss.) — Musicalische Zustände in Leipzig. Von Dr. Oscar Paul. (Fortsetzung.) — Die Musik in Hamburg während der Concertzeit 1865—1866. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Tantiemen der Hofbühne — Mozart's Gartenhäuschen auf der Wieden in Wien — Strassburg, das florentiner Quartett — Pesth, Gustav Fay †).

Der Musik-Unterricht auf Gymnasien.

(Schluss. S. Nr. 25.)

Solche Zustände rechtfertigen gewisser Maassen von Neuem die Behandlung der Frage, ob überhaupt die musicalische Bildung ein wesentlicher Theil der humanistischen sei.

In unserer oben angeführten Schrift haben wir den Kunst-Unterricht als einen nothwendigen Bestandtheil des Gymnasial-Unterrichts, welcher die höhere Menschenbildung zum Ziele hat, auf folgende Weise zu begründen versucht. Wenn wir das Gefühl als Grundvermögen der Seele setzen, so ist die Entwicklung, Läuterung und Bildung des Gefühls nach der Seite des Erkennens und nach der Seite des Bestrebens Aufgabe der Pädagogik. Das Erkennen hat zwei Gegenstände: das Wahre und das Schöne, das Bestreben nur einen: das Gute. Die Entwicklung des Gefühls nach der Seite des Erkennens erzeugt Sinn; bei dem Sinne für das Wahre verschwindet das Gefühl gleichsam im Erkennen, bei dem Sinne für das Schöne das Erkennen im Gefühle; allein in beiden schliesst keines das andere aus. Der Sinn für das Wahre erzeugte die Wissenschaft, der Sinn für das Schöne die Kunst: zur Entwicklung der Anlagen des Menschen zu dem Sinne für das Wahre müssen mithin die Unterrichtsmittel aus der Wissenschaft, zur Bildung des Sinnes für das Schöne aus der Kunst genommen werden. Hieraus ergibt sich die Frage, in wie weit theoretische Betrachtung und praktische Uebung in Poesie, Musik und plastischer Kunst in den Kreis des Humanitäts-Unterrichts zu ziehen sind. Unsere Antwort darauf ist, dass nur dasjenige auf der Schule gelehrt und geübt werden muss, was zum Erkennen der Form des Kunstwerkes und dadurch zur Empfänglichkeit für die Form überhaupt, ohne welche es keine Kunstschönheit gibt, vorbereitet.

Durch die Lehre von Rhythmus und Versmaass und von dem Formellen der Poesie, verbunden mit den Uebungen im mündlichen Vortrage, wird der Uebergang zum Unterricht in der Musik gebildet. Der Rhythmus ist Tact, der mündliche Ausdruck Melodie, und je beide sind so genau mit einander verwandt, dass die einen ohne die anderen gar nicht erläutert und begriffen werden können. Die Empfänglichkeit des Ohrs für Tact und Melodie soll also der musicalische Unterricht anregen und ausbilden. Allein auch die Harmonie darf er nicht vernachlässigen, da der Mensch über die Melodie nicht anders zum Bewusstsein gebracht werden kann, als durch die Lehre von den Verhältnissen der Töne gegen einander, und so wird diese die Hauptsache. Wie aber bei allem Kunst-Unterrichte die Uebung Hand in Hand mit der Lehre gehen muss, so ist auch bei der Musik das Wichtigste die Bildung des Ohrs, des musicalischen Gehörs, und dieses wird nur erreicht durch Uebung im Auffassen der Tonverhältnisse, nicht durch mathematische Erklärung derselben. Alle musicalische Kunst ist hervorgegangen aus der menschlichen Stimme, deren natürliche Abwechslung durch Höhe und Tiefe auf die Verhältnisse der Töne führte. Gesang ist also der Grund aller Musik, und jeder Ton, welcher durch künstliche Werkzeuge hervorgebracht wird, bleibt immer nur Bild des gesungenen Tones. Die menschliche Stimme, als das einfachste und natürlichste Instrument, ist daher zu dem musicalischen Unterrichte auf der Schule allein geeignet, und nur wenn der Schüler das durch willkürliche Zeichen — Zahlen oder Noten — ausgedrückte Tonverhältniss durch Höhe und Tiefe der Stimme deutlich auszusprechen, richtig zu treffen angeleitet wird, lässt sich der Zweck des Unterrichts erreichen. Verderblich hingegen und eher zur Unterdrückung des musicalischen Sinnes führend ist das mechanische Einleiern der Melodie durch irgend ein Instrument. — So wird also der Gesang Gegenstand des Unterrichts auf dem Gymnasium,

und der Zweck dieses Unterrichts ist zunächst Bildung des Ohrs, sodann Entwicklung des Sinnes für Musik und dadurch des Sinnes für das Schöne oder des Kunstsinnes überhaupt.

Die Angaben dessen, was in Bezug auf Dichtkunst und auf plastische Kunst (für letztere durch den Zeichen-Unterricht) zu dem angegebenen Zwecke geleistet werden muss, übergeben wir hier, wo nur von der Musik die Rede sein soll. Nur die Bemerkung fügen wir als allgemein gültige noch hinzu, dass, wie die formale Bildung durch die Wissenschafts- und Sprachlehre die Aneignung einer Masse von Kenntnissen nicht ausschliesst, sondern nothwendig macht, eben so der ästhetische Unterricht die Fertigkeiten in der Kunst bis auf einen gewissen Grad nicht zurückweist, sondern im Gegentheil zu gründlicher Ausbildung des Kunstsinnes nothwendig erachtet.

Herr Bogler weist, von ähnlichen Grundsätzen ausgehend, auch historisch die Berechtigung des Musik-Unterrichts in der Schule, und pädagogisch den inneren Zusammenhang desselben mit dem Gymnasial-Unterrichte noch aus einem anderen Gesichtspunkte, als wir eben geltend gemacht haben, nach, indem er sowohl die Anregung der Geisteskräfte überhaupt durch den musicalischen Unterricht, als auch die Wechselwirkung, in welche er zu anderen Disciplinen tritt, hervorhebt. Er sagt in dieser Beziehung:

„Aber nicht bloss Gefühls- und Gemüthskräfte werden durch die Musik angeregt und ausgebildet, sondern die Totalität sämmtlicher Geisteskräfte wird durch einen methodischen Unterricht schon von der elementaren Stufe an in Anspruch genommen. Die Gesangübungen erfordern eine fortwährend gespannte Aufmerksamkeit des gesammten Chors zum richtigen Einsetzen, Tacthalten, Beobachtung der Dynamik, richtiger Aussprache u. s. w. Der Musik-Unterricht nimmt nicht bloss die Einbildungskraft und das Abstractions-Vermögen in Anspruch, z. B. durch die Nothwendigkeit der raschen Anwendung des Symbols (der Note) für die wirkliche Grösse (den Ton), durch Aufsuchen einer Tonstufe von einem gegebenen Grundtone aus — Treffen —, sondern es wird auch die Urtheilskraft geschärft, wenn der Unterricht dem Sprach-Unterrichte analog betrieben wird. Wie auf der Unterstufe des Sprach-Unterrichts, die den grammatical-formalen Charakter hat, die Mittel für den Gedanken-Ausdruck materiel und formel erst gewonnen werden müssen und die Stilübungen nur in Reproduction und Nachbildung bestehen, so wird in der Musiklehre die Verbindung von Singübung und Nachschreiben der durch das Ohr aufgenommenen Tonreihen und Melodien nicht nur die Schärfe der sinnlichen Wahrnehmung auf hohe Weise in Anspruch nehmen, sondern

auch das Urtheil beständig zur Prüfung der Richtigkeit der melodischen und rhythmischen Verhältnisse des Niedergeschriebenen anregen. Solche Uebungen können in grosser Mannigfaltigkeit und Ausdehnung vorgenommen und allmählich durch Nachschreiben einer bloss dem Gehör nach aufgefassten zweiten oder dritten Stimme erweitert werden, bis die Harmonielehre, die musicalische Syntax, selbständig ergänzend eintritt und zu freier Selbstthätigkeit befähigt. Durch solche Uebungen wird eine so vorzügliche Geistes-Gymnastik erreicht, wie sie nur irgend ein Lehr-Object darbietet. Wie nun in den Oberclassen sich der Sprach-Unterricht mehr dem Gehalte zuwendet, um ihn zur humanistischen Bildung zu verwerthen, die Stilübungen sich freier zur rhetorischen und poetischen Darstellung nachbildend und selbständig producirend entfalten, endlich Rhetorik, Poetik und Literaturgeschichte den Abschluss bilden, so muss auf der höheren Stufe des Musik-Unterrichts an die Harmonielehre, die bis zum doppelten Contrapunkte (diesen ausgeschlossen) geführt worden ist, die Analyse von Tonwerken verschiedener Gattung, Kenntniss der musicalischen Stilistik und Betrachtung der historischen Entwicklung, so wie die ästhetische Theorie angefügt werden. Nur wenn neben den Chorübungen der theoretische Unterricht bis zu diesem Punkte geführt wird, erfüllt der Musik-Unterricht seinen Zweck und entspricht der Würde und Bestimmung des Gymnasiums als Erziehungs-Anstalt für die gebildeten Stände.“

In dem Verlangen, den musicalischen Unterricht bis zum Contrapunkte, zur Analyse von Tonwerken, zur Kenntniss der musicalischen Stilistik, zur Geschichte der Musik und ästhetischen Theorie auszudehnen, scheint uns indess der Verfasser zu weit zu gehen, da namentlich bei dem Vortrage der zuletzt genannten Disciplinen (Stilistik, Geschichte, Aesthetik) die Gefahr sehr nahe liegt, dadurch mehr der leider ohnedies schon so überhand nehmenden Kunstschwätzeri Vorschub zu leisten, als der gründlichen Einsicht in das Wesen der Kunst. Wir glauben in Bezug auf jeden theoretischen Unterricht in der Musik auf Schulen an dem oben ausgesprochenen Grundsätze festhalten zu müssen, dass nur das gelehrt werden müsse, was zur Erkenntniss der Kunstformen der Musik gehört, wesshalb wir die von Bogler verlangte Analyse von Tonwerken in so weit gelten lassen, als sie sich auf die Form, nicht aber auf den Geist des Tonstückes bezieht. Zu welchen Verirrungen ein Mehreres führt, zeigen die Conservatorien der Musik in dem Schwanken der Lehrer über die Theorie vom Musicalisch-Schönen, welches die Einen nur bei den Classikern, die Fortschritts-Fanatiker nur bei der neuesten Schule finden wollen.

Dagegen stimmen wir in dem anderen Punkte, der den Zusammenhang des Musik-Unterrichts mit anderen Lehrgegenständen betrifft, ganz mit Herrn Bogler überein, wenn er sagt:

„Die musicalische Didaktik ist aber auch darum eine sehr lohnende, weil die Verbindung dieses Lehrgegenstandes mit anderen Fächern eine reiche und mannigfaltige ist, und der Unterricht darum sehr anregend und belebend gestaltet werden kann. Denn sowohl rücksichtlich des sinnlichen Materials als des geistigen Inhalts der Tonkunst finden die innigsten Wechselbeziehungen zu den meisten Lehr-Objecten Statt. Die auf dem sinnlichen Material, auf Ton und Zeitmaass beruhenden Verhältnisse, die Tonstufen, Harmonie, Akustik u. s. w. werden eben sowohl vom mathematisch-physicalischen als musicalischen Gesichtspunkte den Schülern zur Anschauung gebracht werden müssen. Die Gesangübungen stehen ferner mit dem Sprach-Unterrichte in vielfacher Wechselbeziehung. Eine deutliche Aussprache, richtiges Vocalisiren, welches in unserer Sprache bei der Häufung der Consonanten und der unvollkommenen Bezeichnung der Vocale selbst nicht unbedeutenden Schwierigkeiten unterliegt, gehört zu den Hauptfordernissen der Gesangsbildung und findet in ihr eine schärfere Berücksichtigung, als bei den Leseübungen. Eben so unterstützt richtiges Athemholen, das sich nicht nur nach den melodischen, sondern auch nach den logischen Verhältnissen des Textes richten muss, Accentuiren, Dynamik, kurz alles, was den Vortrag eines Gesangstückes ausmacht, die sprachlichen Declamations- und Vortragsübungen. Auch die Metrik der deutschen und der alten Sprachen steht mit der Musik in der engsten Verbindung, weil beiden sowohl die Grundlage, das Zeitmaass, als auch die reiche, freie Entwicklung und Gestaltung des rhythmischen Baues gemeinsam ist. Die Poetik hat vielfache Veranlassung, auf die innige Verbindung von Poesie und Musik in dem Drama, der Cantate, der Lyrik hinzuweisen, auf die Besonderheiten poetischer und musicalischer Gestaltung einer Idee aufmerksam zu machen, die sich z. B. im Liede vereinigen, dessen musicalische Form nicht bloss eine schärfere Ausprägung der Rhythmik, ein erhöhter tonischer Ausdruck des poetischen Gedankens, sondern eine freie Nachdichtung in Tönen ist, die auf der durch den Inhalt des Gedichtes angeregten seelischen Stimmung beruht. Literatur- und Culturgeschichte haben die mannigfaltigsten und fruchtbarsten Beziehungen zu den musicalischen Verhältnissen der Vergangenheit und Gegenwart.“

Schliesslich wünschen wir, dass Herr Bogler eine ausführlichere Schrift über den Umfang, Lehr- und Uebungstoff, Methodik u. s. w. des musicalischen Unterrichts auf höheren Schulen, wozu er in einer Anmerkung Hoffnung

macht, ausarbeiten möge; es fehlt an einem Compendium für den Musik-Unterricht auf Gymnasien, das sich von den zahlreichen Lehrbüchern für Conservatorien und Musikstudirende durch Festhaltung der Grundsätze der allgemeinen Humanitätsbildung unterscheide.

Musicalische Zustände in Leipzig.

Von Dr. Oscar Paul.

(Fortsetzung. — S. Nr. 24.)

Betreffs der Sololeistungen haben wir zuerst die Gesanges-Vorträge zu erwähnen, mit welchen Frau von Kotschetoff aus Petersburg den Anfang machte, und zwar sang dieselbe im ersten Concerte Arie aus Mendelssohn's „Elias“: „Höre, Israel“, und Recitativ und Cavatine aus der Oper „Russlan und Ludmila“ von Glinka; im zweiten Concerte Recitativ und Arie: „Bethörte, die an meine Liebe glaubt“, aus Weber's „Euryanthe“, ferner die *G-moll*-Arie der Pamina aus Mozart's „Zauberflöte“: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden“, und drei Lieder mit Pianoforte-Begleitung: Venetianisches Gondellied von Mendelssohn, „Wohin?“ von Fr. Schubert und das russische Lied „Die Nachtigall“ von Alabieff; im dritten Concerte die Clärchen-Lieder in Beethoven's Egmont-Musik und die Cavatine aus Weber's „Freischütz“: „Und ob die Wolke sie verhülle“.

Die Mittel der übrigens recht gut gebildeten Sängerin reichen nicht vollkommen für solche Stücke aus, in denen das dramatische Element in den Vordergrund treten muss, während dieselbe rein lyrische Sachen mit weicher, sympathischer Stimme und naturgemäsem Ausdruck zur Geltung zu bringen vermag, wesshalb auch der nach den erwähnten Liedern gezollte Beifall vollkommen gerechtfertigt war.

Im fünften Concerte sang Frau Julienne Flinsch aus Leipzig, deren Triumphe als Sängerin Fräulein Orwil genugsam bekannt sind, mit vorzüglichster Schule und edelster Empfindung, bei ungeschwächten Stimmmitteln, Recitativ und Arie aus „Rinaldo“ von G. F. Händel (*Armida! Dispietata* u. s. w.), wofür der in unserer Stadt hochgefeierten Künstlerin von Seiten des Publicums der begeistertste Dank durch rauschenden Beifall und Hervorruuf dargebracht wurde.

Im siebenten Concerte erwarb sich die meist im Sou-brettenfache am hiesigen Theater beschäftigte Sängerin Fräulein Suvanny, jetzt Frau Dumont-Suvanny, durch den Vortrag des Recitativs und der Arie aus „Idomeneo“ von Mozart: „*Solitudini amichi*“ u. s. w., so wie zweier Lieder: a) „Erster Verlust“ von Mendelssohn, b) Gretchen

am Spinnrade von Fr. Schubert, die allseitige Achtung und demgemäss wohlverdienten Hervorruf. Bei Besprechung der Oper werden wir die Eigenschaften der Sängerin noch eingehender würdigen. Ueber Fräulein Rothenberger hat die Niederrh. Musik-Zeitung unter den „Stimmen der leipziger Kritik“ bereits unser Urtheil mit abgedruckt, und wir haben daher nur zu wiederholen, dass wir die Künstlerin sehr schätzen, weil dieselbe ihre tüchtige Gesangs-Technik zum edlen musicalischen Ausdruck verwerthet. Auch unser Publicum wusste die Vorzüge derselben zu schätzen, und es ärgerte demgemäss Fräulein Rothenberger nach der trefflichen Interpretation zweier Lieder: a) „Wonne der Wehmuth“ von Beethoven und b) „Sie sagen, es wäre die Liebe“ von Kirchner, stürmischen Hervorruf, während ihr die Wiedergabe einer Arie mit Chorbegleitung (Thomaner-Chor) aus dem *Stabat mater* von Rossini und jener bekannten Arie der Susanne aus dem letzten Acte von Mozart's „Figaro“ reichen Beifall eintrug.

Einen grossartigen Erfolg errang im vierzehnten Concerte Frau Rudersdorff aus London, deren mächtige, schöne Stimme, vorzügliche Technik und tiefe Auffassung bei der Reproduction einer Cantate von Pergolese (*Recitativo: Nel chiuso centro ove agni luce assonna* u. s. w., *Aria: Euridice, eh dove sei?* u. s. w.), ferner einer Arie von Joh. Christ. Bach (*Confusa, abandonata a mille affanni in seno*) und zweier Gesänge: a) Arietta aus einer Cantate von G. A. Hasse (*Ritornerei fra poco* u. s. w.), b) „Stets trug sie ihre Liebe“ von J. Haydn ungetheilten Enthusiasmus hervorriefen.

Die in einem näher zu besprechenden Armen-Concerte und in dem ebenfalls noch besonders zu erwähnenden Pauliner-Concerte sehr freundlich aufgenommene königlich hannover'sche Kammersängerin Fräulein Asminde Ubrich zeigte im sechszehnten Concerte bei der Wiedergabe der Romanze aus Rossini's „Tell“ (*Sombre forêt désert triste et sauvage*), ferner der Arie mit obligater Violine (von Herrn Concertmeister David meisterhaft gespielt) aus Herold's „Zweikampf“ (*Jours de mon enfance*) und endlich zweier Lieder: a) „Sehnsucht“ von A. Rubinstein, b) „Durch den Wald, den dunklen, geht“ von Mendelssohn, eine angenehme, volle und weiche Stimme ohne hervorragende Stärke, reine Intonation und tüchtige Schule französischer Art, welche Eigenschaften lebhaft Sympathien hervorriefen.

Im neunzehnten Concerte vermochte Fräulein Erna Borchard, herzoglich sächsische Hof-Opernsängerin aus Altenburg, in keiner Weise den Anforderungen gerecht zu werden, welche man an eine im Gewandhause auftretende Sängerin zu stellen pflegt. Der Nasen- und Gaumen-

ton liess trotz des natürlich schönen Organs die Gluck'sche Arie mit vorausgehendem Recitativ (*Oh Seigneur, j'embrasse vos genoux*) aus der „Iphigenie auf Tauris“ nicht zu entsprechender Geltung kommen, so wie auch der unbegreiflicher Weise mit Beifall aufgenommene Vortrag der Lieder „Erster Verlust“ von Mendelssohn und „*Ogni Sabato avreti il lume acceso*“ von Gordigiani die Kunstkenner nicht befriedigen konnte. Der schwache Hervorruf bestimmte Fräulein Borchard zur Zugabe des Schubert'schen Ständchens: „Horch', horch', die Lerch' im Aetherblau“; wir zweifeln aber stark, dass es der Tonschöpfer gebilligt haben würde, wenn er im Gewandhaus-Concerte von einer unfertigen Sängerin die Worte vernommen hätte: „Du süsse Maid, steh' auf!“ — Solche Widersinnigkeiten sollte man überhaupt ernstlich zu vermeiden suchen.

Hingegen wurde unser Interesse durch die Vorträge des berühmten Baritonisten Herrn Salvatore Marchesi, grossherzoglich Sachsen-Weimar'schen Kammersängers, besonders gefesselt, indem derselbe im achten Concerte eine Arie aus dem Alexanderfeste von G. F. Händel (*Vendetta! Timotes esclama*), ferner Recitativ und Arie aus Mozart's „Figaro“ (*Tutto è disposto: l'ora dovrebbe escer vicina*) und endlich auf stürmisches Verlangen des Publicums die Schluss-Arie des ersten Actes aus derselben Oper in vorzüglicher Weise zu Gehör brachte; denn wenn vielleicht auch manchem Concertbesucher die Ausführung der Mozart'schen Schöpfungen für den Concertsaal fast zu theatralisch erschienen sein mag, so entfaltete doch der treffliche Künstler eine so schöne Tonbildung, Coloraturfertigkeit und Auffassung der genannten Tonstücke, dass unser Publicum zu enthusiastischen Beifalls-Kundgebungen hingerissen wurde. Gleiche Auszeichnungen widerfuhren demselben im fünfzehnten Concerte, wo Herr Marchesi eine Arie von Cimarosa aus „*Il matrimonio segreto*“, ferner Recitativ und Arie: „*Hai già vinta la causa? Cosa sento?*“ u. s. w. aus Mozart's „Figaro“ und Lieder von Reichardt: a) Der König von Thule, b) Rastlose Liebe vortrug. Einen wahren Triumph feierte dieser italiänische Sänger nach der Reproduction der genannten deutschen Lieder, und es ist dabei besonders hervorzuheben, dass Herrn Marchesi diese Lieder erst am Morgen des Concerttages bekannt geworden sind.

Die Gattin des erwähnten Künstlers, Frau Marchesi-Graumann, lernten wir in zwei von dem Künstlerpaare veranstalteten historischen Concerten ebenfalls als eine gediegene Sängerin kennen; doch vermochten beide im siebenzehnten Gewandhaus-Concerte, wo die früher noch nicht erwähnten Stücke: Introduction und Duett aus Spohr's „Jessonda“, Ariette und Quartett aus Weber's „Oberon“, Quartett aus „Fidelio“ zur Aufführung gelangten, die

Sympathien der Zuhörer nicht zu gewinnen, während der musicalisch vortreffliche und stimmlich gut disponirte lyrische Tenor vom hiesigen Stadttheater, Herr Rebling, und die schätzenswerthe Sängerin Fräulein Julie Suvanny, wie bereits erwähnt, jetzt Frau Dumont-Suvanny (ebenfalls vom hiesigen Stadttheater) in den Geist der deutschen Tonwerke genügend eingedrungen waren.

Was nun das Clavierspiel anbelangt, so hörten wir im zweiten Concerte die Pianistin Fräulein Zimmermann aus London, welcher kein unbedeutender Ruf vorausging, in Folge dessen sie wohl auch zum Spielen von der Direction engagirt worden war. In dem Vortrage des bekannten *G-moll*-Concertes von Mendelssohn, welches der Componist zu München im Jahre 1832 geschaffen hat, zeigte die junge Dame nicht geringe Intelligenz in der Auffassung und ein recht brillantes, doch häufig nicht hinreichend sauberes Passagenspiel, während sie Schumann's *Fis-dur*-Romanze Op. 28 mit Wärme und noblem Tone, so wie *La Campanella* von Liszt mit ziemlicher Correctheit zu Gehör brachte.

Im vierten Concerte bewährte sich Herr Camille Saint-Saëns, Organist der Kirche St. Madeleine in Paris, als einen Clavierspieler ersten Ranges, und besonders fanden seine Solo-Vorträge ohne Orchester-Begleitung, zu welchen der Künstler nur Bach'sche Stücke gewählt hatte, die wärmste Aufnahme. Derselbe spielte *a)* Overture aus der 29. Kirchen-Cantate, *b)* Adagio aus der 3. Kirchen-Cantate, *c)* Fuge aus der Violin-Sonate in *C-dur* von Seb. Bach, welche Werke Herr Saint-Saëns mit trefflichster Einsicht zum Concert-Vortrage für das Pianoforte arrangirt hatte. Der Beifall und Hervorruf waren so enthusiastisch, dass der Künstler noch die *H-moll*-Gavotte aus einer Violin-Sonate von Bach zugab. Ein Concert eigener Composition mit Begleitung des Orchesters liess zwar keine ganz üble Factur erkennen, die Productionskraft trat jedoch bei demselben in so geringem Maasse hervor, dass sich das Publicum dem Werke gegenüber ziemlich kalt verhielt, und wir müssen leider aussprechen, dass uns in den drei Sätzen: 1) *D-dur*, 2) *G-moll*, 3) *D-dur*, nur eine einzige canonisch gearbeitete Stelle im zweiten Thema des ersten Satzes als interessant erschienen ist.

Demselben folgte im achten Concerte Fräulein Marie Krebs aus Dresden, welche sowohl nach der Durchführung des *Es-dur*-Concertes von Beethoven, als auch nach dem Vortrage der *E-moll*-Fuge von Händel, des Phantasiestückes „Warum“ von R. Schumann und des Faust-Walters von Liszt die Ehre des Hervorrufes erhielt. Obgleich die Auffassungsgabe der jugendlichen Künstlerin (dieselbe ist 14 Jahre alt) für die hohen Intentionen Beethoven's nicht hinreichte, so erweckte doch die technische Beherr-

schung des Instrumentes allseitige Bewunderung, und in Anbetracht der Jugend darf man wohl zuversichtlich hoffen, dass Fräulein Krebs einst als echte Priesterin der Kunst die ihr von der Natur verliehenen und durch angestregten Fleiss ausgebildeten Gaben verwerthen werde. Nur dürfte noch zu bemerken sein, dass ein Beethoven'sches Werk partiturgetreu wiedergegeben werden muss und keinerlei Octavenzusätze oder rhythmische Halter, dilettantische Drücker u. s. w. gestattet, welche Bemerkung wir für den Lehrer der jungen Künstlerin, Herrn Hof-Capellmeister Krebs, niedergeschrieben haben wollen.

Im dreizehnten Concerte hatte das dankbare Publicum die Freude, den mit historischen Kenntnissen ausgerüsteten, musicalisch durch und durch gediegenen und in England hochgefeierten Pianisten Herrn Prof. Ernst Pauer aus London ein Concert für Clavicembalo von Händel und zwei Stücke: *a)* Fuge von Job. Ludwig Krebs (1713 — 1780), *b)* Sonate von Galuppi (1706 — 1785), mit vollendeter Ruhe, Glätte und Nuancirung vortragen zu hören. Herr Pauer als Clavierspieler kommt uns freilich vor wie ein See, der niemals vom Sturme bewegte Wellen zeigt, und doch ist die Einheit in der gestaltenden Natur erst dann recht interessant, wenn wir die bewegenden Mächte erkennen, gleichwie wir mit dem Künstler sympathisiren, dessen bewegtes Inneres bei der Reproduction der dem Kunstwerke immanenten Schönheits-Idee uns selbst offen vor die Seele tritt.

Der in hiesigen Kreisen durch sein früheres Wirken als Musik-Director der Euterpe geschätzte Pianist Herr Blassmann aus Dresden spielte im sechzehnten Concerte mit musicalischer Auffassung und ganz achtungswerther Technik das theilweise interessante, wenn auch nicht grossartige und allenthalben geschlossene Concertstück von Rob. Volkmann, wonach ihm Beifall und Hervorruf zu Theil wurde.

Als Reproducentin der Clavier-Partie in Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, welche im Ganzen recht wacker zusammenging, hörten wir im siebenzehnten Concerte Fräulein Louise Hauffe aus Leipzig, eine von der wiener Kritik sehr gefeierte Künstlerin und auch eine der besten Clavierlehrerinnen Leipzigs. In der That gibt dieselbe auch mit warmem Pulsschlage des Herzens den inneren Lebenskern von Beethoven's Werken wieder, nur fehlt es derselben an hinreichender Gelegenheit, ihr Talent zu verwerthen und dabei die ihr anhaftende grosse Aengstlichkeit zu überwinden.

Einige Aufregung zeigte auch im achtzehnten Concerte Herr Carlisle Petersilea aus Boston bei dem Vortrage der zwei letzten Sätze aus Chopin's *E-moll*-Concert, obwohl dem jungen Künstler im Ganzen gute Technik und

meistentheils richtige Auffassung nachzurühmen sind, während Herr Capellmeister Reinecke, den wir als den vielseitigsten und vorzüglichsten Pianisten voriger Saison mit Absicht zuletzt nennen, im vierzehnten Concerte durch seine grosse Virtuosität im classischen Stile mit zwei Stücken: *a)* Capriccio von Friedemann Bach, *b)* Sonate von Joh. Christian Bach, die Zuhörerschaft begeisterte.

Den Reigen der Geiger eröffnete Herr Concertmeister David, welcher mit vollkommenem Rechte als die Seele des ganzen Orchesters gilt, im ersten Gewandhaus-Concerte durch die Vorführung seines *D-moll*-Concertes Nr. 5, und es feierte dieser so hochgeehrte Künstler, dem neben Mendelssohn und Rietz das leipziger Musikleben unendlich viel zu danken hat, in der That wahre Triumphe, da seine Leistung die immer bewährte Meisterschaft, gepaart mit jugendlicher Frische und Kraft, erkennen liess. Grosse Ehren wurden dem Meister auch im dreizehnten Concerte zu Theil, wo er die *G-moll*-Sonate von Giuseppe Tartini bis ins Detail vollendet reproducirte.

Ein Schüler des Herrn Concertmeisters David, Herr Andreas Pettersson aus Stockholm, machte im sechsten Concerte durch den Vortrag der Spohr'schen Gesangscene seinem berühmten Lehrer alle Ehre. Schöner Ton, reine Intonation, ein treffliches Staccato und Sicherheit in den Doppelgriffen traten als besonders bemerkenswerthe Eigenschaften hervor, und wenn der fleissige Künstler noch mehr aus innerem Herzen reproduciren wird, dann hoffen wir ihn als berühmten Geiger wieder in Leipzig zu hören.

Im neunten Concerte wurde Herr J. Grün aus Pesth durch Beifall und Hervorruf ausgezeichnet, nachdem derselbe mit noblem Tone und tüchtiger Technik „Ballade und Polonaise“ von H. Vieuxtemps vorgetragen hatte, während die Ausführung des von Joseph Joachim in ungarischer Weise componirten Violin-Concertes meistentheils die Herrschaft über das Instrument erkennen liess, wohl aber auch darthat, dass in Bezug auf vollkommen reine Intonation und sichere Beherrschung des Compositions-Inhaltes der Reproducent noch nicht den Anforderungen des Schöpfers genannten Werkes in jeder Weise gerecht werden könnte.

Den grössten Enthusiasmus erregte im zehnten Concerte das Violinspiel des Herrn Concertmeisters Auer aus Düsseldorf, welcher nach der Wiedergabe des Spohr'schen *D-moll*-Concertes Nr. 9 einen zweimaligen stürmischen Hervorruf erhielt und nach der Reproduction des von Joachim instrumentirten Abendliedes von R. Schumann und der „Ungarischen Lieder“ von Ernst mit so reichem Beifalle überschüttet wurde, dass der lebenswürdige Künstler noch ein Stück von Bach zugab. Gewiss ist auch Herr Auer nicht allein ein Geiger ersten Ranges, sondern er ist

ein Künstler, den man trotz seiner Jugend nur mit Joachim vergleichen möchte. Orchester und Publicum waren durch den edlen Ton, durch den seelenvollen Ausdruck, durch die bewundernswerthe Herrschaft über jede technische Einzelheit förmlich elektrisirt, und es steht fest, dass Joachim mit Spohr'schen Werken keinen grösseren Triumph im hiesigen Gewandhaussaale gefeiert hat.

Als letzter Geiger trat im neunzehnten Concerte Herr Hof-Capellmeister Bargheer aus Detmold auf, dessen ganz respectable Technik und nobler Ausdruck das Publicum zu gerechtfertigten Beifallsspenden veranlassten, obgleich diese Eigenschaften noch nicht zur Interpretation des Beethoven'schen Violin-Concertes ausreichten. Jedenfalls würde der geschätzte Künstler noch grössere Anerkennung gefunden haben, wenn seine Wahl auf ein seinen Kräften entsprechenderes Stück gefallen wäre.

Von den beiden im Gewandhause aufgetretenen Cellisten bekundete Herr Louis Lübeck, welcher bis Ostern dieses Jahres in unserem Orchester erster Cellist war, trotz eines leichten Unwohlseins durch die Reproduction eines Servais'schen Concertstückes aufs Neue, dass er zu den ersten Cellisten der Gegenwart zählt. Grosser Ton und vortreffliche Technik standen dem Künstler zu Gebote, und es konnten ein paar Intonationsfehler nebst einer Schwankung die glänzende Leistung nicht weiter beeinträchtigen, während die Leistungen des Herrn de Swert aus Düsseldorf weit hinter denen des Herrn Lübeck zurückblieben. Zwar besitzt Herr de Swert ein recht ausgebildetes Staccato und eine gewisse Bravour im Vortrage; sein Ton ist aber weder sehr edel noch besonders gross, und seine musicalische Auffassung, wie er sie bei der Reproduction des Andante und des ersten Satzes aus dem Molique'schen Cello-Concerte kundgab, bedarf sicherlich noch einer gründlichen Läuterung. Zwei eigene Compositionen: 1) Lied ohne Worte, 2) *Mazurka fantastique*, von denen die letztere kaum in den Gewandhaussaal zugelassen werden durfte, waren nicht im Stande, dem jungen, talentvollen und gewiss auch strebsamen Künstler einen Hervorruf einzubringen, indem sich der Beifall in sehr mässigen Schranken hielt.

Der Oboen-Virtuose Herr Emil Lund aus Stockholm trug im fünfzehnten Concerte ein hübsches Concert für Oboe von Mozart (?) vor und zeigte dabei zwar nicht grossen, aber angenehmen Ton und eine ganz respectable Fertigkeit, so dass ihm gerechter Beifall zu Theil wurde.

Auch erfreute uns der fünfzehn Jahre alte Harfen-Virtuose Herr Poenitz aus Berlin im dritten Concerte mit der technisch vortrefflichen und geschmackvollen Executirung eines nicht gerade bedeutenden Divertissements

eigener Verfertigung und einer Phantasie von Parish-Alvars, für welche er lebhaften Beifall und Hervorruf ärntete.

Nach Angabe der Solisten haben wir noch über Kammermusiken, Einzel-Concerte, Oper und musicalische Gesellschaften zu berichten.

(Fortsetzung folgt.)

Die Musik in Hamburg während der Concertzeit 1865—1866.

Wollte ein Bericht aus Hamburg über unser Musikleben die ganze Reihe von Concerten, Soireen, Matineen u. s. w., die uns der oben angegebene Zeitraum gebracht hat, in *Catalogum* registriren, so würde er ein Dutzend Nummern Ihrer Zeitschrift füllen und Ihre Leser langweilen. Wir beschränken uns daher auf die bedeutenderen Aufführungen, die Ihnen ein Bild der musicalischen Zustände in der grossen deutschen Handelsstadt geben können, welche jetzt nach und nach auf erfreuliche Weise wieder begonnen hat, sich ihrer früheren Rolle in der Geschichte der musicalischen und dramatischen Kunst zu erinnern und, wenigstens was die Tonkunst betrifft, ein neues und reges Emporblühen zu bekunden.

Vor Allem sind die philharmonischen Concerte zu erwähnen, die ihre fortlaufende Nummer bis 157 gebracht haben, in den sechs Concerten dieses Winters aber nicht bloss einen Beweis ihrer alten Herkunft, sondern auch der Erfüllung des Spruches: „*Noblesse oblige*“, gegeben haben. Ihr bisheriger würdiger Dirigent Grund hat sich fast ganz davon zurückgezogen, die gegenwärtige Leitung ist in den Händen von Stockhausen und als Concertmeister ist Herr Böie wieder eingetreten, der auch die Solo-Vorträge dirigirt.

Der Charakter dieser Concerte geht aus den Programmen hervor: sie enthalten Orchestermusik, Overturen und Sinfonien und Solo-Vorträge von Instrumentalisten und Sängern oder Sängerinnen. Grössere Vocalwerke mit Chor kommen nicht vor.

Sinfonien hörten wir von Gade Nr. 4 *B-dur*, Beethoven Nr. 2 *D-dur*, Mozart *C-dur* mit dem fugierten Finale, Mendelssohn Nr. 3 in *A-moll*, O. Grimm, canonische Suite Op. 10 für Streich-Instrumente, Haydn *D-dur*, Beethoven Nr. 5 *C-moll*. — Overturen von R. Schumann (Overture, Scherzo und Finale), Weber (Freischütz), Beethoven (Coriolan), Schumann (Genoveva), Rossini (Belagerung von Korinth), Mendelssohn (Meeresstille und glückliche Fahrt). — Grössere Concertstücke mit Orchester spielten Frau Schumann (Beet-

hoven *G-dur*), Herr Niemann von hier (Chopin *E-moll*), Joachim (Spohr Nr. 7 und Schumann Phantasie für Violine Op. 131), Julius Steffens (Concert für Violoncello, eigene Composition, und Andante aus B. Romberg's Concert Op. 56), A. Wilhelmi*) (Concert von Paganini, Adagio von Bach, Rêverie von Vieuxtemps), Karl Tausig (Phantasie von F. Schubert mit Instrumentirung von Liszt, Chopin, Polonaise Op. 53, Barcarole Nr. 4 von Rubinstein, *Valse-Caprice* von Tausig). — Gesang-Vorträge hörten wir von Fräulein Tietjens, Fräulein von Edelsberg, Stockhausen (Beethoven: „An die ferne Geliebte“, Liederkranz Op. 98), Frau Passy-Cornet.

Für das zweite Concert war Frau Szarvady-Clauss eingeladen, aber durch Unwohlsein am Eintreffen gehindert worden.

Sie werden im Ganzen vielleicht an diesen Programmen das Vorherrschen von anerkannt grossartigen und erhebenden Orchester-Compositionen vermessen, wie man es bei dem ersten Concert-Institute einer grossen Stadt erwartet und auch zu dieser Erwartung berechtigt ist. Wir haben indess zu wenig philharmonische Concerte im Winter, und wenn in diesen dann noch einer gewissen propagandistischen Richtung Rechnung getragen werden soll, so bleibt neben Schumann u. s. w. nicht viel Zeit für Haydn, Mozart und Beethoven übrig.

Ueber das vierte Concert theile ich Ihnen einige Bemerkungen von F. Riccius aus dessen Zeitungsbericht mit, welche mir interessant und wahr scheinen:

„Der Eindruck des Concertes war ein angenehmer und wirkt wohlthätig in der Erinnerung. Die Overture zu Schumann's „Genoveva“ schien jedoch die Theilnahme des Publicums nicht in wärmster Weise zu erregen, wenigstens erklang der äusserliche Beifall nicht in den enthusiastischen Kundgebungen, die dem zweiten grossen Orchesterwerke des Abends, der Sinfonie in *A-moll* von Mendelssohn, nach jedem Satze folgten. Die Gründe für diese Abwägung der Anerkennung sind nicht schwer zu entdecken. Die Sinfonie erklingt in klaren, leicht eingänglichen Motiven, die durch gute rhythmische Betonung noch vortheilhaft gehoben werden. Eine zweckmässige, schön schattirende Instrumentation erhöht den zwar nicht neuen, aber keineswegs gedankenlosen Inhalt. Allen diesen Vorzügen lässt sich schwer widerstreben; das Publicum im Grossen und Ganzen wird sich stets für ein in klaren Zügen dargestelltes Kunstwerk interessiren. Zur Zeit der ersten Aufführung der Sinfonie durch den Componisten selbst wurde das Werk vielfältig überschätzt: die jetzt er-

*) Warum ist denn dieser treffliche rheinische Violinist auf dem Programme Wilhelmj geschrieben? Die Redaction.

laubte ruhige Beschauung darf an den oben geschilderten Vorzügen gewiss nicht mäkeln, allein es stellt sich jetzt wohl klar heraus, dass die den Gedanken des Werkes verliehene äussere Form in unnöthig weiten Dimensionen sich ausbreitet, dass ein oft unwahres Pathos sich darüber ergiesst, der nur in geringem ästhetischen Zusammenhange mit so manchen sich leicht schwingenden Gedanken besonders des Scherzo und des letzten Satzes steht. In solcher nicht organischer Entwicklung gegenüber der einfachen Grundlage befindet sich auch der im Unwetter grolende Schluss des ersten Satzes und das im Volksgesange erklingende Ende des Finalsatzes. Der Componist sucht, ganz im Widerstreben seiner sonstigen künstlerischen Natur, in brillanten Effecten zu arbeiten, ein Bestreben, das einen damals neben ihm lebenden grossen Musiker veranlasste, die Sinfonie als eine „Anstrengung des Talentes“ zu charakterisiren.

„Schumann's Overture zu „Genoveva““ entbehrt der einfach gedachten, nach einer gewissen Tactreihe sich fertig abschliessenden Motive, die jedes erste Verständniss so erleichtern. Der hier waltende Organismus ist ein langathmiger, und die kleinen Gliederungen der grossen, ausgedehnten Perioden beanspruchen zu ihrer Erkenntniss entweder ein oftmaliges Hören oder das sichere Wissen einer wirklich musicalischen Ausbildung. Die dem Inhalte der Fabel angemessene düstere Färbung der Composition, die überaus reichen thematischen und harmonischen Combinationen verhindern ferner gleich beim ersten Begegnen eine innigere Befreundung. Diese Hindernisse, an sich selbst das Gegentheil von Fehlern, wirken aber nicht so mächtig, dass sie die Schönheiten des grossartigen, edlen, sogar brillant klingenden Werkes irgend in Frage stellen. Unter den von Schumann gegebenen Orchestersachen behauptet dieses Werk neben der Manfred-Overture mit Ehren seinen Platz. Die Ausführung der Orchesterwerke des Abends war im Allgemeinen eine sorgfältige und gut vorbereitete.“

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die General-Intendanz der berliner Hofbühne hat für die im ersten Quartal dieses Jahres aufgeführten Stücke und Opern 4382 Thaler Tantiemen bezahlt.

Das im Freihaus auf der Wieden in Wien noch stehende Gartenhäuschen des Ton-Heros Mozart wird auf Anordnung des Besitzers des Freihauses, des Fürsten Staremborg, renovirt. Das Häuschen steht am Ende eines einst dem Theater-Director Schikaneder gehörigen Hausgartens und ist einfach aus Holz gebaut. Im Innern mit Tapeten ausgelegt, beherbergt es einen Schreibtisch, einen

Bücherschrank und mehrere Stühle, sämmtliche Gegenstände von Mozart herrührend. Hier war es, wo der Tondichter das letzte und vollendetste seiner Meisterwerke: „Die Zauberflöte“, componirte und die letzten Tage seines Glückes sah.

* **Strassburg**, 10. Juni. Das florentiner Quartett des Herrn J. Becker und Genossen hat hier auf seiner Kunstreise an den Rhein am 6. und 9. Juni zwei zahlreich besuchte und mit ganz ausserordentlichem Beifalle aufgenommene Sitzungen gehalten. Da der Saal im Hotel von England sich für den Andrang der Kunstfreunde zu klein zeigte, so wird die dritte Sitzung in dem geräumigen Auditorium des *Temple neuf* Statt finden. Das Quartett, von welchem in Ihrem geschätzten Blatte schon öfter in Correspondenzen von Florenz aus die Rede gewesen, besteht aus den Herren J. Becker (1. Violine) und F. Hilpert (Violoncell), E. Masi (2. Violine) und L. Chiostrri (Viola). Es ist schwer, sich ein schöneres Zusammenspiel zu denken, und welchen hohen Rang J. Becker als Violinist einnimmt, brauchen wir nicht erst zu sagen, da das Echo seines Rufes aus allen musicalischen Blättern vom Rheine, von Paris und von London hervortönt. In der ersten Sitzung erregte namentlich das Quartett in *Es* Op. 74 von Beethoven Enthusiasmus; besonders rief der Vortrag des Adagio und Scherzo Bewunderung hervor. Eben so trefflich wurde das Quartett in *E-moll* von Mendelssohn ausgeführt. Dazwischen spielte Herr Becker ein glänzendes Salonstück: *Les Souvenirs de Bellini*. Ausserdem entzückte noch der wunderbare Vortrag der Quartett-Serenade von Haydn die Zuhörer. — In der zweiten Sitzung hörten wir Beethoven's Quartett in *F* Op. 59, von Schumann das in *A-dur*, ebenfalls wie das Beethoven'sche eine eminente Conception, zwei Meisterwerke meisterhaft ausgeführt; dazwischen ein Solo von Servais für Violoncell, durch dessen Vortrag Herr Hilpert sich als einen eben so trefflichen Concert- wie Quartettspieler bekundete, ein Duo für zwei Violinen von Becker, eine Romanze für die Violine allein und auf lautes Verlangen eine Wiederholung der Serenade von Haydn (die Variationen eingeschlossen, deren Titelangabe auf dem Programm wahrscheinlich nicht zeitgemäss gehalten worden). Ausser dem Beifallssturme wurden den Künstlern von schönen Damen Kränze mit Bändern in den deutschen und italiänischen Farben gespendet.

In Pesth starb der beliebte ungarische Componist Gustav Fay im besten Mannesalter.

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.