

# Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 9. Februar 1856.

IV. Jahrgang.

**Inhalt.** Ueber Jenny Lind und geistige Tonfarbe im Gesange. Von —tz—. — Beurtheilungen: Th. Gouvy, Vier Serenaden für Pianoforte. — Sonate in *G-dur*. Von L. Kindscher. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Carneval in Köln — Mozartfeier in Barmen — Marschner's „Goldschmied“ in Dresden — Mozartfeier in Wien — in Hannover).

## Ueber Jenny Lind und geistige Tonfarbe im Gesange.

Die künstlerische Laufbahn von Jenny Lind ist durch die hohe Vollendung ihres Gesanges zu einer der glänzendsten der Gegenwart geworden. Von dem ersten Erscheinen an erregte die Künstlerin enthusiastische Bewunderung, und auch heute ist die Reihe ihrer Triumphe nicht geschlossen. Ihre Leistungen sind unerreicht geblieben durch das Seelenvolle, Sympathische ihres Tones, durch dessen geistige Färbung, die jede Stimmung, jeden Affect mit so überzeugender Wahrheit auszudrücken vermag, dass sie den Hörer wie durch Zauber in das Seelenleben, welches sie schildert, hineinzieht und ihn zu folgen zwingt, so weit er zu folgen vermag. So allgemein, wie dieses geistige Ton-Element als Haupt-Ursache der bewältigenden Wirkung ihres Gesanges anerkannt wird, eben so selten begegnet man klarem Verständnisse, wie es der Künstlerin möglich wird, die Charakteristik des Tones bis zur grössten Bestimmtheit zu entwickeln und durchzuführen.

Am häufigsten hört man diese Eigenschaft der genialen Künstler-Natur, der höchsten Erregbarkeit der Phantasie der Sängerin unmittelbar zuschreiben, indem sie es vermöge, sich mit solcher Lebhaftigkeit in die geschilderten Seelen-Zustände zu versetzen, dass sie dieselben wie in Wirklichkeit durchlebe, und desshalb der Ton den ergreifenden Charakter der Wahrheit naturgemäss erhalten müsse. Zu dieser Ansicht verleiten gewöhnlich die irrigen Voraussetzungen, Gefühl und Ausdruck seien von der Natur so gleichmässig und eng verbunden, dass man von dem Grade des letzten auf den des ersten zurückschliessen könne, und sodann, es handle sich im Gesange um die Wirklichkeit von Beiden.

Wenn wir diese Ansichten zu widerlegen versuchen, so geschieht es vornehmlich, um dem schädlichen Einflusse entgegen zu wirken, welchen sie auf das Gesang-Studium ausüben.

Stefen de la Madeleine sagt in seinen *Théories complètes du chant*:

„Das Gefühl ist der angenehme oder unangenehme Eindruck, den gewisse Dinge auf ein lebendes Wesen hervorbringen, wonach es die einen sucht, die anderen flieht. Der Ausdruck — das Zeichen hiefür — steht im Verhältnisse zu der Vollkommenheit der Organe, wodurch er in die Erscheinung tritt. Dürfen wir z. B. schliessen, dass der Affe, der Hund lebhafter fühlen, als der Fisch, dessen Bewegungen für uns vollkommen ausdruckslos bleiben? Die Mittel des Ausdrucks für den Menschen beruhen in der Geberde, in der Energie der Gesten, in dem Spiel der Gesichtsmuskeln, in der relativen Lebhaftigkeit des Blickes, in dem Klange der Stimme u. s. w. Je nachdem ihm diese Ausdrucksmittel individuel zugetheilt sind, drückt der Mensch seine Gefühle mehr oder minder leicht und bestimmt aus. Wer diese Mittel ganz oder theilweise entbehrt, kann indess mit tieferem Gefühl begabt sein als der, dem sie in vollem Maasse zugetheilt sind und der davon nur zu häufig einen täuschenden Gebrauch macht. Auch findet man oft, dass die am tiefsten und zartesten fühlenden Naturen ihre Gefühle mit einem Rückhalt manifestiren, der sie bei oberflächlicher Beobachtung kalt erscheinen lässt.“

Wollte man daher im Leben die mehr oder minder gewandte Benutzung der Ausdrucksmittel als Maassstab für das Gefühl anlegen, so würde man sich in den meisten Fällen täuschen. Für die Beurtheilung des Sängers aber, selbst wenn er zu der Zahl der wenigen Auserlesenen gehörte, welchen die Natur die höchsten Gaben von Gefühl und Ausdruck verliehen, würde dieser Maassstab ein völlig

trügerischer werden, weil der Ausdruck im Gesange nicht auf Natur-, sondern auf Kunst-Wahrheit beruht.

Die Kunst im Allgemeinen hat nicht die Natur, sondern die möglichst frappante Nachahmung derselben in idealer, ästhetischer Gestaltung zum Zwecke. Für die bildenden Künste liegt diese Wahrheit zu sehr auf der Hand, um verkannt zu werden; für den Gesang dagegen ist sie weniger augenfällig, so dass man nur selten klarem Verständnisse darüber begegnet. Wie der Maler die Natur, so muss der Sänger die verschiedensten Gemüthsstimmungen und Affecte nach dem Leben studiren, sich des Zusammenhangs klar bewusst werden, wodurch sie sich namentlich im Klange der Stimme offenbaren, und sie dann künstlerisch nachbilden. Bei diesem Studium wird er gewahren, dass jede Bewegung der Seele in der Geberde, besonders in den Gesichtszügen, ihren Wiederhall findet, und dass sie es sind, welche einzig und allein der Stimme den entsprechenden Klang geben, nicht aber die innere Bewegung an und für sich. Wer den Zügen den Ausdruck eines bestimmten Seelen-Zustandes gibt, ohne ihn zu empfinden, verleiht der Stimme die entsprechende Farbe, während sie völlig ausdruckslos bleibt, so lange die Züge den Charakter der Gleichgültigkeit behalten, wenn auch die heftigste Leidenschaft die Seele bewegt. In einem Missverhältnisse zwischen Gesichts-Ausdruck und Gefühl kann man die Verlegenheit, die Absicht der Täuschung zu erkennen geben, der Physiognomie und dem Klange der Stimme aber einen verschiedenen Ausdruck zu verleihen, ist völlig unmöglich. Jeder Zweifel in der Tragweite dieser Erscheinungen wird durch einen mit Hülfe des Spiegels leicht anzustellenden Versuch schwinden; er wird beweisen, dass von den Gesichtszügen allein Wahrheit des Ausdrucks abhängt. Ein dem Wortlauten nach freundlicher Gruss lässt sich z. B. durch Veränderung der Züge in eine Aeusserung des Vorwurfs, der Drohung, des Spottes, des Unwillens verwandeln. Jede Verzerrung derselben entstellt die Stimme und gibt ihr einen mehr oder minder widerwärtigen Klang.

Alle angegebenen Einwirkungen auf den Sprach-Ton manifestiren sich in verstärktem Maasse im Gesang-Tone, weil er als erhöhte Potenz des ersteren zu betrachten ist. Beide beruhen auf demselben Mechanismus des Stimm-Apparates, nur mit dem Unterschiede, dass der Gesang-Ton eine entwickeltere Bewegung der Organe nöthig macht, wie sie sein entwickelteres tonliches Element erfordert. Der Sänger muss demnach jede Verzerrung der Züge vermeiden, wenn er keine Misstöne hervorbringen will, sodann

dem Gesichte einen bestimmten charakteristischen Ausdruck geben, wenn er bestimmte Seelen-Zustände durch den Ton in die Erscheinung treten lassen will.

Der eine Theil dieser zwiefachen Aufgabe umfasst die rein materielle Tonbildung, die Beherrschung der Stimme ohne bestimmten Ausdruck, unter Vermeidung jeglicher Verzerrung der zum Stimm-Werkzeuge gehörigen Organe, in allen Graden von Kraft, Fülle, Weichheit und Beweglichkeit; der zweite die geistige Tonbildung, die Verbindung des fehlersfreien Gesang-Tones mit geistiger Farbe durch die Mimik. Die geistige Tonbildung hat somit eben sowohl ihre Technik, ihren Mechanismus, wie die materielle. So lange nur der erste Theil der Aufgabe gelös't ist, erhebt sich der Gesang-Ton nicht über die Wirkung eines schönen Instrumentes, er behält eine rein instrumentale Farbe; erst durch die Lösung des zweiten gewinnt er geistiges Leben, geistige Farbe und erhebt sich hoch über alles Andere, was zur Ton-Erzeugung gebraucht wird. Der Sänger muss demnach durch die Gesichtszüge die verschiedensten Stimmungen und Affecte darstellen und den Ausdruck derselben ungezwungen und frei mit dem Tone verbinden lernen. Es eröffnet sich ihm sonach gerade da, wo die meisten Sänger die technischen Studien als beendet betrachten, ein neues, weites Feld derselben, weil es ungemein schwierig ist, den Ausdruck der Züge in allen Lagen der Stimme, auf den verschiedensten Vocalen, zerissen durch die Consonanten, namentlich bei deren Anhäufung in unseren nordischen Idiomen, und in allen Bewegungen durchzuführen. Nur durch das ausdauerndste Studium gelangt man zum Ziele; denn auch der glücklichst organisierte Sänger wird nur periodisch geistige Farbe gewinnen, wenn er ihren Mechanismus nicht mit vollem Bewusstsein zu bemeistern gelernt hat, und immer wieder in die todte, rein instrumentale zurückfallen. Seine Leistungen werden sich nie über den unbefriedigenden Eindruck eines Bildes erheben, dem es an Einheit der Farbe fehlt.

Um den Vortrag zu wirklich künstlerischer Höhe und Abrundung zu bringen, muss der Sänger ferner das geistige Verständniss des Tonstückes besitzen. Er muss dasselbe zu dem Ende analytisch durchforschen, sich über den Vortrag im Ganzen und Einzelnen klar werden und die Wirkungen nach allen Richtungen hin erwägen und feststellen. Der Sänger, welcher sich auf die glückliche Eingebung des Augenblickes verlässt, wird das Schicksal des Improvisators theilen, der seine guten und schlechten Tage hat; er wird nie Künstler ersten Ranges werden.

Wir reden indess der Berechnung auf Kosten der Begeisterung nur anscheinend das Wort. Der Künstler soll sich seiner Inspiration überlassen, aber nur mit grösster Vorsicht und erst dann, wenn ihm die durch die materiellen und geistigen Studien erworbenen Qualitäten, von welchen wir sprachen, so zur zweiten Natur geworden sind, dass er auch im Momente höchster Begeisterung die Gränzen idealer, ästhetischer Darstellung nicht überschreitet. Denn wer sich dem stolzen Rosse der Begeisterung anvertraut, ohne es bändigen gelernt zu haben, wird sicherlich in den Koth geworfen. Die begeisterte Stimmung aber, welche den Künstler zu dem Höchsten emporschwingt, was er individuel zu leisten vermag, ist wesentlich von dem verschieden, was wir im Eingange andeuteten; denn in der Wirklichkeit des Gefühls liegt kein Element künstlerischen Schaffens. Der Sänger, welcher bei der Schilderung tiefen Schmerzes sich so ergreifen liesse, dass er in Thränen ausbräche, würde nicht singen können; der Maler, der bei gleicher Aufgabe der Darstellung fortwährend die Thränen in den Augen hätte, würde Pinsel und Palette zur Seite legen müssen.

Wir möchten, nachdem wir die Mittel des Ausdrucks durch geistige Tonfarbe in ihrem hohen Werthe anschaulich gemacht haben, einer Ueberschätzung derselben entgegentreten. Die Künstler, welche diese Mittel kennen und anwenden, können sie keineswegs mit demselben Erfolge gebrauchen. Nur die Fähigkeit besitzen sie dadurch, dasjenige zum Ausdrucke zu bringen, was sie nach individueller Begabung und geistiger Entwicklung zu empfinden vermögen. Der Mechanismus geistiger Tonfärbung wird daher das wunderbare Werkzeug des genialen Künstlers, womit er alle Richtungen und Abstufungen seines eigenen Seelenlebens darstellt; er bleibt ein völlig todtes in der Hand einer gefühllosen, prosaischen Natur. Die Gaben, welche der Künstler von der Vorsehung empfangen, bleiben somit endgültig das, was ihm die Rangstufe anweist. Sie gibt indess nur grössere oder geringere Anlagen, und überlässt es ihm, mit dem Punde zu wuchern, aber keine einzige künstlerische Eigenschaft unmittelbar und direct.

Auch Jenny Lind hat die vollendete Beherrschung der geistigen Tonfarbe, obgleich sie den Stoff aus reichbegabtester Künstlerseele schöpft, durch Studium erwerben müssen. Die Sängerin trat mit dieser hervorragenden, sie charakterisirenden Eigenschaft schon vor dem achtzehnten Jahre auf, und desshalb könnte man glauben, die Vorsehung habe sie zu einer Ausnahme erkoren und sie mit den höchsten

künstlerischen Gaben unmittelbar überschüttet. In ihrem jugendlichen Alter hatte sie indess eine grosse Reihe von Jahren des ernstesten Studiums zurückgelegt. Als Kind von zehn und einem halben Jahre trat sie in die stockholmer Theater-Schule und wurde dadurch Schülerin des schwedischen Hofsängers und Gesanglehrers der königlichen Familie, des Herrn Berg. Die Traditionen der classischen Schule hatte er durch den berühmten italiänischen Tenoristen Siboni empfangen, der seine letzte Lebens-Periode in Kopenhagen als Gesanglehrer zubrachte. Durch ihn lernte Berg die geistige Tonfarbe würdigen, überzeugte sich aber auch, dass die Volltonigkeit der italiänischen Sprache, ihr Reichthum an Vocalen und die südliche Beweglichkeit der Physiognomie dem Italiener fast unbewusst über alle Schwierigkeiten der Tonbildung weghelfen. Berg lebte mehrere Jahre in Italien, trat dort auf einigen Bühnen auf, durchforschte das Wesen der Stimme und entwickelte ihre materiellen und geistigen Eigenschaften bis zu wissenschaftlicher Klarheit. Als ihn der Tod des Vaters plötzlich in die Heimat zurückrief, wurde er dort gefesselt und für die Leitung der Gesangclasse der stockholmer Theater-Schule gewonnen. Wollen wir ein Bild seiner Methode geben, die wir während eines längeren Aufenthaltes Berg's in Deutschland kennen lernten, so können wir auf das verweisen, was wir in Nr. 149, 150 und 151 der Rheinischen Musik-Zeitung von 1853 über Delsarte in Paris mittheilten. In der Behandlung des rein Technischen \*) weichen Beide nur in einigen Details ab, während sie vollendete Tonbildung als höchste Aufgabe betrachten, Alles im Hinblicke darauf behandeln und die geistigen Tonfarben fortwährend praktisch mit ihren Schülern durcharbeiten. Berg und Delsarte sind, soweit es uns bekannt ist, die einzigen Gesanglehrer, welche in dieser Weise Mimik und Gesang in die engste Verbindung des Studiums bringen. Wollen wir eine nicht unwesentliche Verschiedenheit Beider hervorheben, so müssen wir darauf hinweisen, dass Berg das Lyrische, Delsarte das Declamatorische im Gesange mit Vorliebe behandelt. Berg's Unterricht wirkt zudem im höchsten Grade anregend durch die grosse Lebendigkeit und Aufmerksamkeit, womit er ihn ertheilt, durch

\*) Wir können nicht unterlassen, besonders darauf aufmerksam zu machen, dass Berg wie Delsarte die Stimme aus dem Medium mitsorgfältiger Vermeidung physischer Ermüdung entwickelt. Die entgegengesetzte Behandlung, das Forciren nach Höhe und Tiefe, hat uns in den letzten Jahren wieder die traurigsten Folgen vor Augen gebracht. Sie untergräbt die Kraft der Stimme, häufig sogar die der Lunge, und sollte sanitäts-polizeilich verboten werden.

das grosse Interesse für Kunst im Allgemeinen, das sich darin ausspricht.

Als Jenny Lind Berg's Schülerin wurde, erkannte er, trotz der Schwäche des Organs, sofort die aussergewöhnliche Begabung des Kindes. Er arbeitete fast täglich mit der viel versprechenden, genialen Schülerin eine Reihe von mehr als sechs Jahren hindurch, bis zu ihrem Aufreten auf der stockholmer Bühne in der Rolle der Agathe im Freischütz, die nur durch den im vierzehnten Jahre eintretenden Stimmwechsel einige Monate unterbrochen wurde. Die Schülerin zeichnete sich während dieser Zeit nicht weniger durch Genialität als durch den grössten, ausdauerndsten Fleiss, den festesten Willen, das Höchste in der Kunst zu erreichen, vor allen übrigen aus.

Wir glauben durch diese Mittheilungen die musicalische Ausbildung von Jenny Lind im Interesse der Kunst in das wahre Licht zu stellen. Derselben sind offenbar die wenigen Monate, welche sie einige Jahre später mit Garcia in Paris arbeitete, als physische Anstrengung in ihrem Berufe und geistige Aufregung in ihren Familien-Verhältnissen sie veranlassten, Stockholm zu verlassen, kaum zuzurechnen. Göthe sagt von Raphael: „Um ihn recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen, aber auch nicht ganz als einen Gott zu preisen, der ohne Vater und Mutter erschienen wäre, muss man seine Vorgänger, seine Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefasst, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja, ängstlich gelegt und mit einander wetteifernd die Pyramide in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen Vortheilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein Anderer stehen kann.“

Wir glauben der gefeierten Künstlerin nicht zu nahe zu treten, wenn wir diesen Ausspruch Göthe's auch auf sie anwenden, wenn wir behaupten, dass auch sie sich nur unter der Leitung eines so genialen Lehrers wie Berg, der auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefasst, so früh entwickeln konnte, um schon im achtzehnten Jahre als vollendete Künstlerin die glänzende Laufbahn zu betreten, auf der sie noch jetzt Alles überstrahlt. Wir lassen uns in dieser Ueberzeugung auch durch Jenny Lind selbst nicht beirren, wenn sie in einem Briefe, der in Nr. 4 der leipziger Signale d. J. aufgenommen wurde, den oberflächlichen und für die Stimme so gefährlichen Unterricht der pariser und londoner Gesanglehrer \*) anempfiehlt, ohne Berg's zu

gedenken, der als kräftiger Fünfziger mit jugendlicher Geistesfrische auch jetzt noch in Stockholm wirkt. Wir erblicken darin nur den Beweis, dass sie seinen Unterricht in zu früher Jugend empfing, um sich seines Werthes und Einflusses klar bewusst zu werden.

Wir kommen mit einigen Worten auf das vorjährige niederrheinische Musikfest zurück, weil dasselbe durch den Vergleich zwischen Jenny Lind und den mit ihr auftretenden Künstlern den reichsten Stoff für das Studium des Zusammenhangs von Mimik und Tonfärbung bot, die interessantesten Gegensätze zur Anschauung brachte.

Jenny Lind stellt die Seelen-Zustände nicht nur durch die Gesichtszüge dar, sondern auch durch die ganze körperliche Haltung. Durch unscheinbare Modificationen derselben, die meist unbemerkt vorübergehen, entfernt sie einen jeden Widerspruch in ihrer äusseren Erscheinung und entwickelt in derselben eine so vollendete Harmonie, dass sie uns in geistiger, fast möchten wir sagen: verklärter, Schönheit entgegentritt. Wer die Sängerin vor dem ersten Chor der Schöpfung, den die Solostimme mit den Worten: „Mit Staunen sieht das Wunderwerk“, einleitet, beobachtete, wird sich erinnern, wie sie die Gestalt vor Eintritt des Gesanges allmählich vorbog, wie sie den Kopf etwas erhob, den Blick belebte und über ihre ganze Erscheinung den Ausdruck des Staunens breitete. Wer Jenny Lind nur betrachten könnte, würde ein vollständiges Bild des dargestellten Seelenlebens in sich aufnehmen. Dieser Vollendung der Mimik, welche sie sogar in den engen Gränzen, die dafür der Concert-Vortrag zieht, zu entwickeln vermag, entspricht die geistige Tonschönheit so sehr, dass dadurch die Materie völlig in den Hintergrund gedrängt wird. Wir betrachten es als einen der höchsten Triumphe der Kunst, dass Jenny Lind, nachdem ihre Stimme durch die grossen Anstrengungen von Proben und Aufführungen immer angegriffener und rauher geworden war, gerade am letzten Tage das Mendelssohn'sche Lied: „Die Sterne scheinen in stiller Nacht“, mit wahrhaft entzückender Innigkeit und Wahrheit sang.

Nur Eine Leistung des letzten Tages möchten wir aus der Erinnerung bannen, den Vortrag der Arie aus *Beatrice di Tenda*. Jenny Lind führte darin zwar Passagen und Verzierungen von der höchsten Schwierigkeit mit bewundernswerther Sicherheit, Keckheit und Reinheit aus, aber leider mit Aufopferung des grössten Theiles der geistigen Farbe. Die Töne über dem c der dreigestrichenen Octave, nur mit sichtlicher Anstrengung hervorgepresst, verloren sogar vollständig den materiellen Wohlklang. Die Kunstfertigkeit

\*) S. Nr. 151 der Rheinischen Musik-Zeitung von 1853.

verleitete somit Jenny Lind einen Augenblick, der reinen, wahren Kunst und somit ihrem eigensten, innersten Wesen selbst untreu zu werden.

In den Proben sang Jenny Lind unter häufigem Wechsel zwischen geistiger und instrumentaler Farbe, wobei die entsprechende Veränderung der Züge sich in interessanter Weise verfolgen liess. Sie hat daher die Darstellung der verschiedensten Stimmungen durch die Tonfarbe offenbar auch dann in der Gewalt, wenn sie völlig kalt bleibt, mithin den höchsten Gipfel der Kunst erreicht.

Wenn wir über die Wirkung des Missverhältnisses der Züge zu dem Ausdrucke, welchen der Sänger zu geben beabsichtigt, einige Bemerkungen anreihen, so wählen wir dazu die Vorträge des Herrn Schneider aus Leipzig. Nach jenen von Jenny Lind waren sie unbedingt die bedeutendsten; wir lernten in Herrn Schneider einen mit schönen Stimmmitteln begabten, nachdenkenden Sänger kennen, der in echt künstlerischer Weise, frei von hohlem Pathos, Einfachheit und Wahrheit des Ausdrucks erstrebte. Leider hat er die Gewohnheit, seine Stimme mit einer Gezwungenheit zu gebrauchen, welche sich namentlich in einer Spannung der Lippen zeigt und seinem Organ einen näselnden Beiklang gibt. In dem Maasse, wie Herr Schneider seinen Vortrag zu beleben sucht, steigt jene Spannung, so dass er stets seinen eigenen Intentionen entgegentritt und gerade da am wenigsten gibt, wo er am meisten zu geben glaubt, und umgekehrt.

Man kann daher die Beobachtung der Gesichtszüge und die Prüfung der eigenen dem Sänger nicht genug anempfehlen, um dadurch seinen Sinn für Tonschönheit zu entwickeln und somit auf die Veredlung seiner Tonbildung selbst einzuwirken. Auch dem Kunstsfreunde, ja, dem Musiker von Fach darf sie als Mittel anempfohlen werden, sein Urtheil über Gesang zu berichtigen und zu verfeinern, weil sich in demselben nur zu häufig der crasseste Materialismus ausspricht.

Wir hoffen, durch unsere Mittheilungen, die wir hiermit schliessen, der Vernachlässigung geistiger Tonfarbe im Gesange wirksam entgegen zu treten, und durch die Beleuchtung der musicalischen Ausbildung von Jenny Lind, so wie der Principien, welche Berg derselben zu Grunde legte, das Wesen der Studien zur Anerkennung zu bringen, durch welche einzig und allein ihre Beherrschung erworben werden kann. Wir stellen allen strebsamen jungen Talenten Jenny Lind als leuchtendes, vollendetes Vorbild hin; vielleicht bleibt sie unerreicht, aber sicher führt der

Weg, den wir bezeichneten, ihr näher, wenn er mit Ernst und festem Willen betreten wird. —tz—

### Für Pianoforte.

*Th. Gouvy, 4 Sérénades pour le Piano. Leipsic, Breitkopf & Härtel. Chaque Sérénade à 10 Ngr.*

**Nr. 1. Allegretto, F-dur,  $\frac{6}{8}$ .** In einer von Venedigs Wasserstrassen schwankt auf leicht bewegter Meeresfläche eine Barke dahin. In ihr sitzt ein Jüngling, der in der lauen Lust einer sternenhellen Nacht seiner Angebeteten noch ein süßes Abendständchen bringen will. Bald gelangt das leichte Fahrzeug an den ersehnten Ort; nun ruht das Ruder, und flugs erklingt als Vorläuferin und Trägerin des Gesanges die Mandoline mit ihren naiven, munter hüpfenden Tonweisen. Aber über dem doppelten Accompagnement des Instrumentes und der leise plätschernden Meereswogen schwebt und erhebt sich nun der seelenvolle Tenor, und die feierliche Stille der Nacht begünstigt und erhöht den zauberischen Klang und Wiederklang, dass er noch um Vieles reizender und köstlicher—. Doch wo ist Referent denn hingerathen? Er setzte sich ans Clavier, um zu recensiren, und da kamen ihm beim Spielen diese Bilder und Gedanken. Mögen Andere anders denken, gleichviel— wird doch ein Jeder in dem Punkte übereinstimmen, dass in der Composition etwas liegt (und somit ist auch die Recension schon gegeben), das, aus Gemüth und überhaupt Phantasie entsprungen, wieder zu Gemüth und Phantasie gelangen muss. Und so ein Etwas thut eben resp. der gegenwärtigen gewöhnlichen Salon-Musik gegenüber auch ganz besonders noth, weil erstens nichts in dieser Musik liegt (viel Geschrei und wenig Wolle), und wo ganz insbesondere die Salon-Blasirtheit mit all ihrer Ueberspanntheit, Geschmack- und Reizlosigkeit sich so getreulich wiederspiegelt. Und wenn nun also diese moderne Salon-Musik in ihrer Ziererei, Effecthascherei, wilden Romantik, Complicirtheit, überhaupt in ihrer faden Allgemeinheit (oder besser: All-Gemeinheit) wie Unkraut überhand zu nehmen droht, so muss hier nothwendig die Sprache der Natur (und das ist zugleich die der wirklichen Poesie) entgegentreten, und da ist oder sei denn in dem Salon auch jeder neue Beitrag herzlich willkommen, wo eben dieser Vorzug der natürlichen Wahrheit und Einfachheit sich geltend macht.

**Sérénade 2. Allegro con brio, As-dur,  $\frac{6}{8}$ .** Die Haupt-Aufgabe hat der Bass in seinen auf- und absteigenden Ac-

cordbrechungen der Sechszehntheile zu lösen; jedoch ist diese nicht zu schwierig. Gegen diese kurzen Töne hebt sich auch der Contrast der Oberstimme in ihrer mehr getragenen Melodie besonders hervor. Die letztere ist überhaupt gesund und frisch, natürlich und ansprechend, und ihr Reiz wird noch durch den gemüthlichen Ausdruck gehoben. Einige Modulationen erscheinen zwar etwas kühn und blendend, doch sie beleidigen weder das Ohr, noch sind sie cokett oder unnatürlich. Und hierin liegt denn überhaupt auch eine sehr seine Gränzlinie, die manche Componisten gar nicht sehen.

*Sérénade 3. Allegretto scherzando, H-moll,  $\frac{3}{4}$ ,* gibt wieder ein recht echtes italiänisches Bild. Wie in Italien auf öffentlichen Plätzen das Volk zuströmt, wo die Musik einen öffentlichen Tanz ankündigt, so erscheint auch in vorliegender Composition so einer unter Castagnetten-Begleitung des tanzenden Paares, wozu der Instrumentist als dritte Person noch einen Gesang stellt, welcher, sich mit der Schwesternkunst eng verbindend, den Reiz und Genuss noch um ein Bedeutendes erhöht. Die periodisch auftretende Singstimme erscheint hauptsächlich im Alt — da die Oberstimme fortwährend den Tanz-Rhythmus zu vertreten hat —, aber springt wohl auch, der neueren Spielart gemäss, in die Oberstimme oder sogar Unterstimme der linken Hand über, da in der gegenwärtigen Technik es bekanntlich verlangt wird, dass — auch unter Sprüngen und Pedalgebrauch — zwei Hände so viel leisten müssen, als ehemals wohl vier. Die so geschmackvollen als geistigen Effecte der Composition können ihre reizvolle Wirkung auf Zuhörer und Spieler nicht verfehlten.

*Sérénade 4. Allegro moderato, E-dur,  $\frac{4}{4}$ .* Der Componist entwickelt wieder andere, neue Instrumental-Effecte. Die getragene Cantilene in der rechten Hand wird zugleich durch kurze Sechszehntel-Octaven umspielt und durch weite Accordgriffe der linken Hand in Achtelnoten begleitet. Oesters wollen zwar die fortdauernden Spannungen beider Hände mit einer Ermüdung der letzteren drohen, allein danach fragt der Spieler nicht, da das Interesse an der Sache ihm Ausdauer und Kraft genug gibt; indem nämlich erstens die hier angewandten technischen Mittel natürlich und erfolgreich ihrem Zwecke in der Ausführung entsprechen, und zweitens auch die ästhetische Anforderung ihre Befriedigung findet, auch schon darin, dass die interessante melodische Cantilene sich durch die Begleitung hindurchschlingt, wie bei einer aus der Vogel-Perspective überschauten Gegend hier und da das strahlende Silberband eines Flusses.

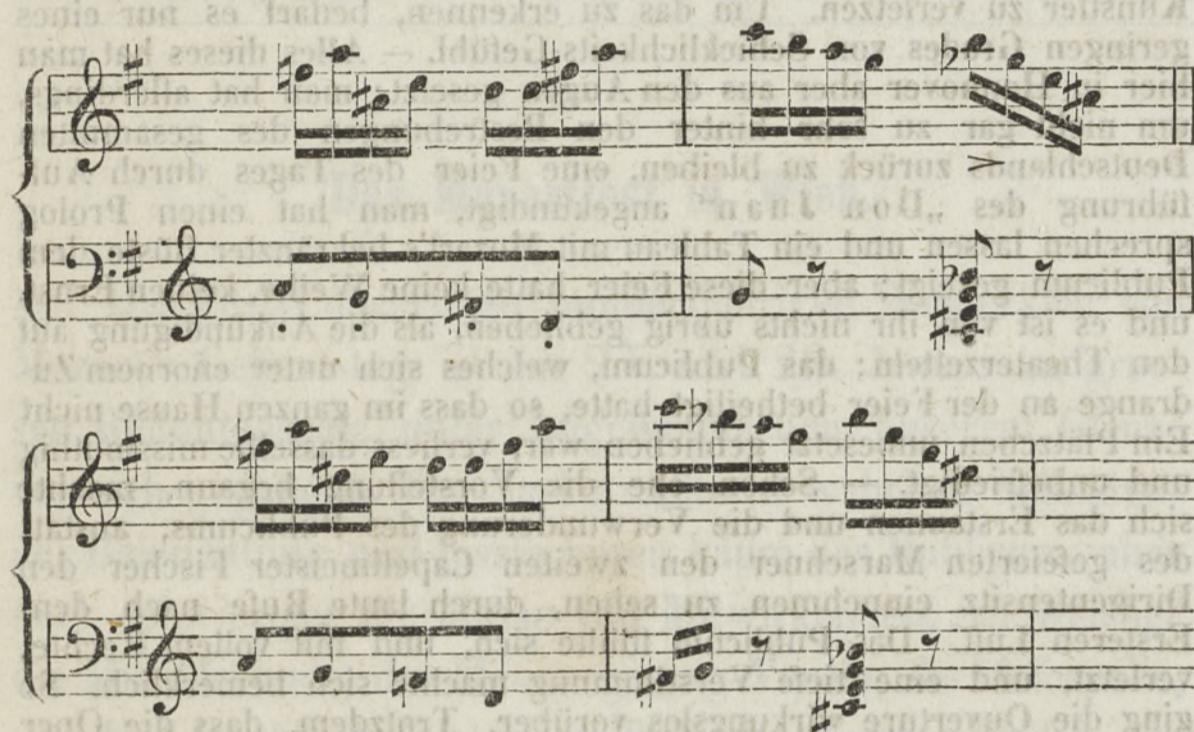
*Th. Gouvy, Sonate pour le Piano. Leipsic, Breitkopf & Härtel. Preis 1 Thlr.*

Es muss jedem Freunde der wahren Kunst eine Freude sein, wenn die in der letzten Zeit so mit Unrecht vernachlässigte, ja, vergessene Clavier-Sonate wieder zu ihrem vollen Rechte gelangt, das sie doch und insbesondere als oberste und vorzüglichste Kunstform — Allegro, Adagio (Menuet, Scherzo), Rondo — vor all dem neueren Formenkram verdient. In ihr haben ja auch unsere drei Ton-Heroen mit ihre besten Werke niedergelegt, und so wie sie überhaupt eine Sinfonie für das Clavier genannt werden kann, ist sie auch historisch unstreitig erst das wirkliche Vorbild zur nachmaligen Orchester-Sinfonie (begründet durch Joseph Haydn) geworden. Nicht minder findet sich ihr Typus in den vormaligen (classischen) Concert-Compositionen für virtuose Instrumental-Musik (Mozart, Beethoven, Hummel, Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr, Weber etc.) vor. Also sei auch nun jeder neue derartige Zuwachs, der nur irgend auf Beachtung Anspruch machen darf, hier willkommen. Und so sei es denn auch der vorliegende, in welchem sich neben Ordnung und Form auch ein guter Geschmack und überhaupt ein Streben nach dem ästhetischen Ziele deutlich ausspricht, so dass demnach vom Componisten, wenn er den betretenen Weg für diese Gattung mit Lust und Liebe fortsetzt, für die Zukunft nur Tüchtiges und Gutes zu erwarten steht.

Der erste Satz, *Allegro con brio, G-dur,  $\frac{4}{4}$ ,* zeigt in der Melodie einen schönen natürlichen Fluss, Abwechslung und Mannigfaltigkeit, und dabei einen wohlgeordneten organischen Zusammenhang. Die Ausführung der ganzen Sonate überhaupt ist nicht mit grossen Schwierigkeiten verbunden, so dass auch Dilettanten sich an diesem Werke sowohl ergötzen als fördern können. Ein einziges Mal behauptet sich jedoch (im ersten Satze, S. 7, oben) ein recht widerhaariger Rhythmus durch sechs volle Takte hindurch in der linken Hand, der nicht nur schwer vom Spieler zu fassen ist, sondern sogar trotzdem, dass richtig gespielt würde, als ein wirklicher rhythmischer Fehler angesehen werden dürfte. Natürlicher und um Vieles leichter wäre z. B. im zweiten Tactviertel die Stellung der beiden Sechszehntheile nach der zweiten Achtelpause gewesen:



Ferner will sich Seite 9, vorletzte Zeile, vorletzter Tact, ein Querstand etwas bemerkbar machen, der wie nachstehend gemildert und beseitigt werden könnte, wo auch die Modulation besser zu Anfang des Tactes:



Der Mittelsatz, *Andantino con moto*, *C-dur*,  $\frac{4}{4}$ , ist geschmackvoll und von gemüthlichem Ausdrucke, unter zweckmässiger und neuer Verwendung zugleich der technischen Mittel, indem die rechte Hand zu einer (bald als Unter-, bald als Oberstimme geführten) Haupt-Melodie zugleich stetig auf die schlechten Achtelzeiten ihre gleichzeitige Begleitung stellt, während der Bass, stets in Octaven fortschreitend, hier die guten Achtel zu markiren hat. (S. 12, Zeile 2, Tact 1 müssen natürlich die drei letzten Bass-Achtel Octaven, statt Decimen, sein.) Auch dem bewegten Finale, *Allegro assai*, *G-dur*,  $\frac{4}{4}$ , fehlt es nicht an natürlicheinsachen, gesunden Melodieen, wie an der kunstgerechten Anordnung und Wiederholung der Hauptgedanken oder Thema's. Auch hier herrscht Abwechslung und Mannigfaltigkeit, wie im ersten Satze, und für eine leichte oder leichtere Spielbarkeit NB. in der raschen Ausführung ist auch vom Componisten Sorge genug getragen. Einige Kleinigkeiten hinsichtlich der Stimmlösung würde derselbe in der Mittelstimme der zweiten Notenzeile bei genauer oder näherer Prüfung abzuändern sich vielleicht bewogen gefühlt haben.

Cöthen.

Louis Kindscher.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Der Carneval hat während der grössten Hälften der Woche sein Recht behauptet. In musicalischer Rücksicht brachte die Gesellschaft „Augustin Casino“, welche zu allgemeinem Bedauern einige Jahre lang geschwiegen, in ihrer humoristischen Vorstellung am Faschings-Dinstage einige sehr gelungene Parodieen Meyerbeer'scher Musik, z. B. des Finales der Hugenotten, des Krönungs-Chors aus dem Propheten, dessen Melodie, sehr hübsch canonisch behandelt, zu einem Prolog benutzt war, in welchem erst die acht Stimmen, eine nach der anderen erscheinend, dem Publicum „Guten Morgen“ boten, bis endlich eine kolossale Gestalt, von einer Schaar Knaben umgeben, aus dem Hintergrunde der Bühne vorschritt, und dieser Chor mit grosser Trommel und Becken *en masse* „Guten Morgen“ plärrte! Da die Billets zu der Morgen-Vorstellung in Zeit von einigen Stunden vergriffen waren, so willfahrt die Darsteller dem Verlangen nach einer Wiederholung, welche an demselben Tage, Nachmittags 5 Uhr, statt fand. Der Saal war beide Male gedrückt voll; die Einnahme (dieses Jahr weit über 1000 Thlr.) verwendet die Gesellschaft stets zu wohlthätigen Zwecken. — Das Theater-Repertoire brachte von Sonnabend bis Mittwoch: Wilhelm Tell von Rossini — Die Räuber von Schiller — Der Prophet von Meyerbeer — Die Zauberflöte — Don Juan — bei stets vollem Hause. Das Zuströmen der Fremden war in diesem Jahre so stark wie noch nie seit 1848.

\*\* **Barmen.** Der 27. Januar sah auch bei uns eine zahlreiche und andächtige Zuhörerschaar vereinigt, um des gefeierten Meisters Don Juan zu hören. „Wie? Theater in Barmen?“ — Das nicht; wir befanden uns im Concertsaale, und — wundern Sie Sich nur noch mehr! — wir konnten nicht einmal ein Orchester an diesem Tage haben. — „Und dennoch den Don Juan?“ — Allerdings. Statt der wundervollen Klang-Verschiedenheit des Orchesters nichts als ein Flügel, zuweilen von vier Händen, meistens nur von zweien in Bewegung gesetzt; keine Scenerie, keine Decorationen, keine Costüme, kein Spiel, keine Schminke, keine Lampen, kein Champagner oder *Limonade gazeuse*, keine Reiter-Statue, keine Teufel, kein Feuerregen — — „Aber was denn?“ — *Bloss Mozart's Musik*, *bloss Mozart's Töne*, *bloss seine Melodieen und Rhythmen*, von schönen Stimmen künstlerisch und charakteristisch gesungen und von Reinecke am Pianoforte geschickt und so ausdrucksvoll, als dies Instrument es erlaubt, begleitet — weiter nichts, und das Resultat dennoch eine allgemeine Begeisterung, ein allgemeiner Ausbruch der höchsten Verehrung für den Schöpfer eines solchen Werkes, mit Einem Worte: ein Triumph für die specifische Musik. Man sagt wohl: „Im Schlafrock gibt es keinen grossen Mann!“ — aber wenn er nur wirklich gross ist, so bleibt er es auch in jeder Tracht. Mozart im Hauskleide fesselte mit seiner geistreichen Unterhaltung, in welcher er die herrlichsten Ideen auf die einfachste Weise aussprach, die ganze Versammlung so zauberhaft, dass ein Jeder die volle Ueberzeugung mit nach Hause nahm, dass das Vollkommene in der Tonkunst nur durch die Selbstständigkeit ihrer Priester, durch ihre Unabhängigkeit von anderen Künsten, durch die Weihe des rein musicalischen Genius erreicht werde.

Unter dem Gesang-Personale erwarb Herr Du Mont-Fier aus Köln den Preis; er sang die Partie des Don Juan mit so viel Wohlklang und Sicherheit, namentlich aber mit so feinem Ausdruck des Charakters und mit so richtiger, der jedesmaligen Lage angemessenen Declamation, dass wir gar manchen Don Juan unserer gegenwärtigen Bühnen herbei wünschten, um von diesem Vorbilde zu lernen. Auch der Leporello des Herrn Schiffer war gut, während in den übrigen, von hiesigen Dilettanten übernommenen Partieen durchaus nichts verdorben wurde, und der Chor recht frisch mitwirkte. Die Damen Mann (Donna Anna), Thelen (Elvira) und Dannemann (Zerline) vertraten ihre Rollen auf lobenswerthe

Weise, so dass das Ganze eine sehr befriedigende und des festlichen Tages nach den gegebenen Verhältnissen ganz würdige Aufführung war.

Unsere Soireen für Kammermusik haben am 19. Januar auch wieder begonnen.

Heinrich Marschner's neueste dramatische Composition: „Der Goldschmied von Ulm“ von Mosenthal (s. Nr. 47. d. Bl. vom 24. Nov. 1855) ist zu Dresden in Scene gegangen und bereits in den ersten vierzehn Tagen acht Mal gegeben worden.

Ueber die Mozartfeier in Wien laufen allerlei Berichte und Gerüchte in der Welt um, aus deren Zusammenstellung und Sichtung so viel hervor zu gehen scheint, dass der Eindruck des Ganzen sowohl durch Anordnung und Auswahl, als durch mangelhafte Ausführung ein verfehlter gewesen. Nur die zwei Instrumentalstücke, die Ouverture zur Zauberflöte und die G-moll-Sinfonie, sollen nach den uns bis jetzt zugegangenen Nachrichten in genügender Weise aufgeführt worden sein; alles Uebrige, von G. Seidl's Prolog bis zum Finale aus Don Juan wird selbst von Blättern, die sehr entschuldigend und beschönigend auftreten, als misslungen dargestellt. Namentlich sollen das genannte Finale (besonders das Masken-Terzett) und mehrere Sätze aus dem *Requiem* geradezu verhunzt worden sein, wie man denn überhaupt sämmtliche Solisten gar wenig loben will und bei manchen von ihnen den geschmacklosen, aller Pietät gegen Mozart ermangelnden, Vortrag ernstlich rügt.

Als Curiosum entheben wir den wiener „Blättern für Musik“ von L. A. Zellner folgende Stellen über Franz Liszt. Herr Z. sagt in Nr. 9: „Die Aufführung der Ouverture und Sinfonie bewies, dass es nur auserlesenen Geistern gegeben ist, neue, ungewahnte Reichthümer aus den Tiefen des Kunstwerkes hervor zu holen.“ — Er weis't nun zum Beweis auf „zwei neue, von Liszt in der Zauberflöten-Ouverture angebrachte Vortrags-Momente“ hin, nämlich: „die Accentuirung bloss des vierten Viertels im Thema“, und „die Weglassung der gewohnten (??) Ligaturen bei den drei B-dur-Accorden“ in der Mitte!!! Was jeder Musikschüler, ich möchte sagen: jeder Orchesterdiener, weiss, was jedes Dilettanten-Orchester heutzutage von selbst thut, ohne dass der Dirigent daran zu erinnern braucht, davon sagt Hr. Zellner: „Dass Liszt, und eben kein Anderer, diese anscheinend so nahe liegenden (!) Effecte fand, diese Thatsache dürfte für die seltene geistige Höhe, auf welcher dieser Künstler steht, eines der unzähligen Zeugnisse abgeben.“ — Nun, Liszt wird sich für dieses Argument schönstens bedanken! — Zum Schluss auch noch folgende Stelle: „Ueber Liszt's aussergewöhnliches Directions-Talent, das man sowohl bei der Aufführung, besonders aber bei den Proben bewundern lernte, werden wir möglicher Weise die philistrische Bemerkung zu Gesicht bekommen, dass er einen präzisen Drei- oder Vierviertel-Tact nicht zu schlagen vermöge. Wahr — Liszt dirigirt nicht den Tact, er dirigirt den Vortrag; er battirt nicht metronomisch, er zeichnet den Ausdruck; er arbeitet selten mit dem stockbewehrten Arme, aber ein Blick seines Auges, ein leises Nicken mit dem Kopfe, eine unmerkliche Handbewegung sind die Elektromagnete, womit er den ganzen Tonkörper leitet und belebt.“

**Hannover.** Bei Gelegenheit der Mozartfeier daselbst schreibt der Hannover'sche Courier: „— Es handelte sich um eine Repräsentation der Tonkunst, deren Glanz, je heller er strahlte, ein um so schöneres Licht auf die betreffende Anstalt und deren Lenker zurückwerfen musste. Mit neidischen Augen werden wir Berichte voll des Lobes und des Dankes für das genossene

Schöne und Gute verfolgen; schmerzlichst empfinden wir es, hinter ihnen allen zurückbleiben zu müssen und für unsere geliebte Vaterstadt nicht mit demselben frohen Bewusstsein, mit demselben Stolze in die Schranken treten zu können. Freilich besitzt dieselbe eine bedeutende Kunstanstalt, sie umschliesst musicalische Kräfte, wie sie selten vereint sind, sie besitzt einen Mann, dessen Name allein schon hinreicht, jeglicher Repräsentation der Kunst der Musik einen strahlenden Glanz zu verleihen; denn dieser Mann ist der erste der jetzt lebenden deutschen Componisten, und als solcher anerkannt, hoch geehrt und gepriesen, so weit die deutsche Musik ihre Anhänger, ihre Jünger zählt: Heinrich Marschner! — Bei der Feier eines solchen Nationalfestes, wie es am 27. Januar abgehalten wurde, musste Marschner als Repräsentant der deutschen Musik an der Spitze der Festivitäten stehen, so erforderten es die Rücksichten, die man theils dem übrigen Deutschland, theils dem einheimischen Publicum schuldete, so erforderte es die Achtung, die Verehrung, die man dem Meister unter allen Umständen nie versagen darf, ohne zu gleicher Zeit in ihm die Musik und die Künstler zu verletzen. Um das zu erkennen, bedarf es nur eines geringen Grades von Schicklichkeits-Gefühl. — Alles dieses hat man hier in Hannover aber aus den Augen gesetzt; man hat allerdings, um nicht gar zu sehr hinter den Bestrebungen des gesammten Deutschlands zurück zu bleiben, eine Feier des Tages durch Aufführung des „Don Juan“ angekündigt, man hat einen Prolog sprechen lassen und ein Tableau mit Mozart's bekränzter Büste dem Publicum gezeigt; aber diese Feier hatte keine Weihe, keinen Ernst, und es ist von ihr nichts übrig geblieben, als die Ankündigung auf den Theaterzetteln; das Publicum, welches sich unter enornem Zudrange an der Feier betheiligt hatte, so dass im ganzen Hause nicht ein Plätzchen unbesetzt geblieben war, verliess dasselbe missmuthig und unbefriedigt. — Schon ehe die Vorstellung begann, machte sich das Erstaunen und die Verwunderung des Publicums, anstatt des gefeierten Marschner den zweiten Capellmeister Fischer den Dirigentensitz einnehmen zu sehen, durch laute Rufe nach dem Ersteren Luft. Das Publicum fühlte sich, und mit vollem Rechte, verletzt, und eine tiefe Verstimmung machte sich bemerklich. So ging die Ouverture wirkungslos vorüber. Trotzdem, dass die Oper hier lange nicht gegeben, ist doch die Erinnerung an die früheren Aufführungen derselben unter Marschner's Direction noch zu frisch, das Publicum kennt diese Musik, die mehr wie irgend eine andere ins Volk gedrungen ist, zu genau, um sich durch ein gefühlloses Abspielen derselben befriedigt fühlen zu können. Von Nummer zu Nummer aber wuchs die Verwunderung, die Missstimmung und das Unbehagen“ u. s. w. — Wie ist eine solche Rücksichtslosigkeit, oder richtiger: eine so unverantwortliche Kränkung eines Meisters der Töne wie Marschner, möglich gewesen? Hat vielleicht der Herr Intendant der k. Bühne und Hotcapelle dadurch beabsichtigt, neben Marschner's Namen in ganz Deutschland genannt zu werden?

Fürwahr! durch solche Thaten  
Wird auch berühmt ein —

### Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

### 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. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.