

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6. KÖLN, 6. Februar 1858. VI. Jahrgang.

Inhalt. Saul. Oratorium von F. Hiller. III. Von L. Bischoff. — Aus Frankfurt am Main (Virtuosen-Concerte — Violinist Becker — Violoncellist Hausmann — Fräul. Ottile Hauer — Die frankfurter musicalische Kritik). Von A. S. — Die neue Erfindung des Herrn Armin Früh. — Aus Berlin (Frau Viardot). Von t. — Ein musicalischer Streit in Schwerin. Von S. — Das Fest-Concert der Stadt Köln am 4. Februar. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Dresden, Bazzini's Soirée musicale — Frau Jenny Goldschmidt).

S a u l.

Oratorium von Ferdinand Hiller.

Text von Moriz Hartmann.

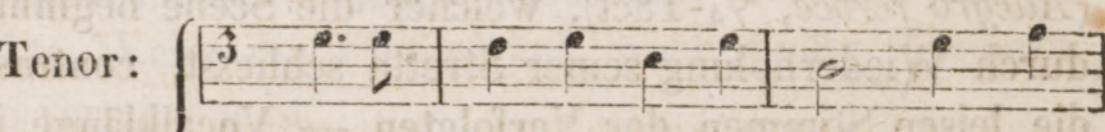
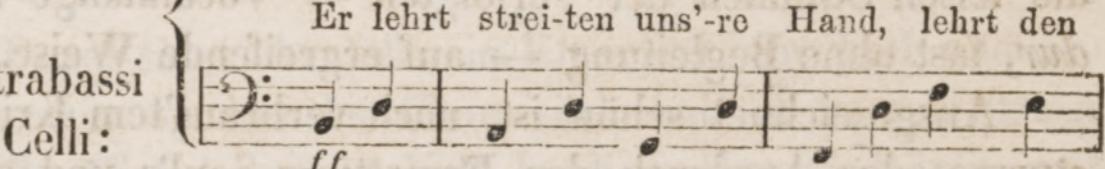
III.

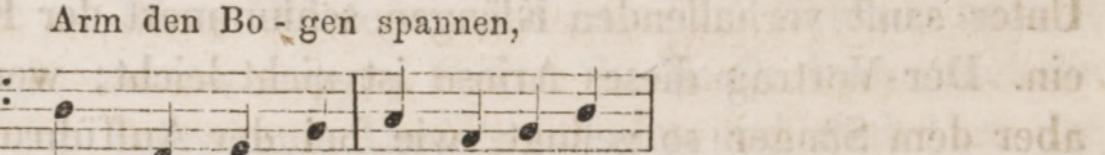
(I. s. Nr. 2, II. Nr. 3.)

Der zweite Theil des Hiller'schen Werkes ist vorzugsweise dramatisch gehalten, besonders in seinem mittleren Abschnitte. Er zerfällt nämlich in drei Abschnitte, die auch durch musicalische Ruhepunkte bezeichnet sind. Der erste enthält die Salbung David's zum Könige, der zweite die Verfolgung David's durch Saul und die Versöhnung Beider, der dritte den Tod Samuel's und den Auszug Saul's gegen die Philister.

Die Einleitung bildet ein liebliches *Pastorale* (in *F-dur*, $\frac{3}{8}$ -Tact) von Blas-Instrumenten und Harfenklängen, dem sich der Chor der Hirten: „David's Harfe klinget wieder“, anschliesst. Wenn derselbe sich auch nicht durch originelle Melodie auszeichnet, so gibt er doch ein anmuthiges und reizend instrumentirtes idyllisches Gesangstück. Dagegen macht die Salbung David's durch Samuel: „Wie Gott gebot, Zum Könige von Israel Dich salb' ich hier“ u. s. w., einen grossen Eindruck (*Andante* in *A-dur*, $\frac{3}{4}$ -Tact); Gesang und Begleitung, ersterer nicht Recitativ, sondern in getragenem feierlichem Rhythmus, letztere durch Blas-Instrumente, haben den ernsten, mystischen Charakter, wie er einer heiligen Handlung ziemt. Vortrefflich ist die Behandlung der Blas-Instrumente, die in zwei Chöre (Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte — und 4 Hörner, 2 Trompeten und 3 Posaunen) gesondert, einander aufnehmen, während bei dem Eintritte des Gesanges in dem ersten und zweiten Satze der Salbungsworte die Pauke die Viertelnoten der Singstimme mit angibt, was eine sehr eigenthümliche Wirkung macht. Das Ganze ist *piano* und *mezzo forte* gehalten. Den Schluss dieser Scene macht ein energetischer Chor in *D-dur*, $\frac{4}{4}$ -Tact, *Allegro con fuoco*: „Wer-

fet hin den Hirtenstab, Greift zu Schild und Waffen!“ Nachdem zuerst der Tenor, dann die anderen Stimmen nach einander mit einem scharf rhythmisierten Motiv in diesen Ruf ausgebrochen, treten sie bei den Worten: „Gott rüstet uns mit Kraft!“ in ein mächtiges Unisono zusammen, das zuerst auf *A*, dann auf *C*, bloss von Posaunen, die hier zum ersten Male eintreten, begleitet, mächtig durchschlägt, während zwischen beiden Unisono's die Violinen mit vollständiger Harmonie des ganzen Orchesters sich in gebrochenen Accord-Figuren aufschwingen, wie sie es bereits bei dem recitativartigen Gesange David's: „Der Herr ist mein Licht! Vor wem sollte mir grauen?“ in den Zwischenspielen gethan, wodurch jenes Recitativ eine vortreffliche Einleitung zu dem Chor bildet. In diesem tritt das Haupt-Thema erst nach den erwähnten Unisono's und ihrem Abschluss auf der Dominante wieder in *D-dur* ein. Es hat in der Viertelbewegung

Tenor: 
Er lehrt strei-ten uns're Hand, lehrt den
Contrabassi e Celli: 
ff

Arm den Bo - gen spannen,


einen ungemein kräftigen Charakter, dessen marschartiger Schwung durch die in derselben Weise, wie hier angedeutet ist, stets in gleichen Vierteln fortschreitenden Bässe des Orchesters erhöht wird. Die Ausarbeitung ist frei fugirt; gegen Ende ist der Zusammentritt des Unisono-Motivs mit dem oben abgedruckten Haupt-Motiv von trefflicher Wirkung. — Hiermit schliesst die erste Scene.

Die folgende Arie der Michal bildet ein lyrisches Intermezzo zwischen der eigentlichen Handlung. Die Königin spricht ihre Liebe zu David darin aus, zuvörderst in einem *Andante un poco agitato* in *G-moll*, $\frac{2}{4}$ -Tact, in welchem die Clarinette die Melodie einleitet und mit der Singstimme alternirt. Das *Allegro con anima*, *G-dur*, $\frac{2}{4}$ -Tact, beginnt nach vier Tacten Recitativ: „O, dass mein Freund mir antwortete und spräche:“ (welche die Singstimme ohne alle Begleitung hat) bei den Worten: „Stehe auf, meine Freundin, und komme mit mir! Ich folgte dir“ u. s. w. Es ist in der Melodie Feuer und Schwung, der durch die vorherrschende Violin-Figur in den Zwischenspielen



gesteigert wird: — für eine dramatische Sängerin ein dankbares Musikstück.

Der nun beginnende Abschnitt enthält eine ziemlich lange und ganz dramatische Scene, in welcher Chöre von Kriegern, von Priestern, von Frauen, endlich vom ganzen Volke, durch die Solostimmen des Baritons (Saul) und des Tenors (David) unterbrochen, ein Gemälde der Verfolgung und Zerstörung, und zuletzt der Versöhnung der beiden Könige musicalisch darstellen. Wir können durch Beschreibung natürlich keine Vorstellung von dem gewaltigen Tonleben, das hier herrscht, geben, von dem leidenschaftlichen Ausdruck des Tobens der Verfolger und von der ruhigen Ergebung in den Willen Gottes derer, die „betend sterben“. Mit dem wilden Männerchor in *B-moll* (*Allegro feroce*, $\frac{2}{4}$ -Tact), welcher die Scene beginnt und durch Wiederholung seiner Stretta schliesst, contrastiren die leisen Stimmen der Verfolgten — Vocalklänge in *C-dur*, fast ohne Begleitung — auf ergreifende Weise.

Ausgezeichnet schön ist, nach verbraus'tem Kriegesturme, der Ausdruck der Ermattung Saul's und seiner Sehnsucht nach dem „Sangesmeister, der sonst die schwarzen Geister, die sein Haupt umschwirrten, zur Ruhe sang“. Unter sanft verhallenden Klängen schlummert der König ein. Der Vortrag dieses Arioso ist nicht leicht; wenn er aber dem Sänger so gelingt, wie bei der Aufführung in Köln dem Herrn DuMont-Fier, so wirkt er ausserordentlich.

Der Moment, wo David den König weckt und ihm zeigt, dass sein Leben in seiner Hand gewesen, spinnt sich zu einem melodischen Zwiegesange in *A-dur* aus, nach welchem der Chor des ganzen Volkes die Versöhnung der Fürsten feiert. Dieser Satz, ein *Andante mosso* in *D-dur*, $\frac{9}{8}$ -Tact: „O, wie schön und lieblich ist es, wenn in Eintracht Herrscher wohnen!“ athmet einen sanften, beruhigenden Charakter, sowohl in den Melodieen als in der harmonischen Führung der Stimmen und in der Begleitung der Instrumente; es ist nichts Grelles, nichts Schroffes darin, ein reiner Fluss, durch dessen ungetrübt klare Strömung man überall bis auf den Grund sehen kann. Er schliesst die ganze Scene auf eine sehr wohlthuende Weise.

Die Jünger der Prophetenschule erscheinen und verkünden Samuel's Tod: ein feierliches Unisono in *G-moll*, von leisen Posaunenklängen und dem Paukenwirbel auf *G* begleitet. Der unmittelbar folgende Trauerchor (*Moderato* in *C-moll*, $\frac{4}{4}$ -Tact): „Wehe! O finstre Kunde“ — ist eines der besten Stücke des ganzen Werkes; die Anhörung desselben vereinigte auf der Stelle, wie das bei allem wahrhaft Schönen in der Tonkunst der Fall ist, die Stimmen der Kenner und des ganzen Publicums zu dessen Preise.

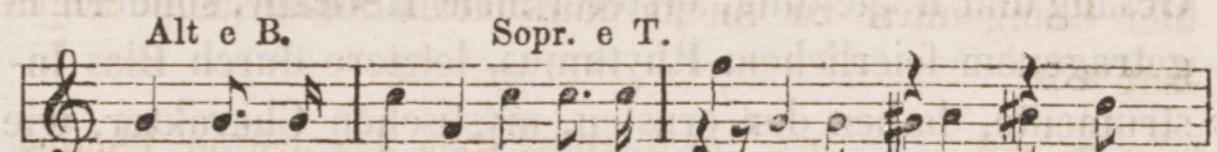
Ein Bote bringt Kunde von einem neuen Einfalle der Feinde. Saul fordert zum Auszuge auf, wonach der Schlusschor des zweiten Theiles eintritt, der grösste und gewaltigste des Oratoriums, in *C-dur*, $\frac{4}{4}$ -Tact, 33 Seiten Partitur. Er beginnt mit einem Hymnus (*Maestoso*) auf

„Jehovah! Erhaben, einsam thronest Du
Hinter Wolken in heil'ger Ruh',
Weil wir auf Erden
Gleich verlass'n Herden
Auf öder Haide
Irren und suchen in Leide.“

Mit dem Rufe: „Mach' uns stark!“ tritt ein auf kräftigere Weise markirter Rhythmus ein, in welchem der Wechsel zwischen Vier- und Zweiviertel-Tact die Textesworte trefflich zur Geltung bringt und die wachsende Begeisterung des Volkes bezeichnend genug ausdrückt. Das Tempo drängt sich bei den Worten: „Giesse Deinen Zorn auf die Feinde aus“, und fällt dann mit: „Schlage sie nieder mit starker Faust“, in ein *Allegro energico* ein, dessen Haupt-Motiv:



mit seiner Folge:



Mit Dei-nem Blitze,

der Wol-ken durch-



saus't.

eben so glänzend als gediegen durchgeführt wird, bis mit den Worten: „Mache Dich auf! denn Du bist der Herr!“ das erste *Tempo maestoso* wieder eintritt und den breiten und imposanten Schluss herbeiführt.

Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir diese letztgenannten zwei Chöre in *C-moll* und in *C-dur* für den Gipfelpunkt des Werkes und für das Genialste und Grossartigste halten, was in der neuen Zeit geschrieben worden ist.

Der dritte Theil beginnt mit einem Zwiegesang zwischen Saul und der Hexe von Endor (Alt), der, meist declamatorisch gehalten, nicht als ein eigentliches Duett zu bezeichnen ist. Sie beschwört den Geist Samuel's herauf, der dem Könige den Untergang weissagt. Auf diese Scene von düsterer Farbe folgt ein charakteristisch lebendiger Chor der Frauen von Endor in *C-dur*, *Allegro vivace*, $\frac{2}{4}$ -Tact: „Erwacht, es flieht die Nacht!“ den ein Männerchor (die Krieger Saul's) aufnimmt. Zuletzt vereinigen sich beide Chöre und endigen mit dem Rufe: „Saul, wo bist du?“

Die Hexe bietet dem ermatteten Könige Labung. Ihr Arioso: „O, stärke deine Kraft“ — zeichnet sich durch nichts aus und dürfte eben so gut wegbleiben, zumal da die Abspaltung Saul's, die sich hier zum dritten Male im Laufe der Handlung zeigt, am Ende den Zuhörer auch abspannt und ermüdet. Wir möchten von dieser Scene eine bessere Wirkung erwarten, wenn Saul gleich nach dem Chor, der ihn ruft, zu dem Entschluss überginge, den er nachher ausspricht, zu Sieg oder Tod in den Kampf zu gehen. Der Dichter lässt ihn ganz gut sagen:

„Noch einmal in Pracht
Durchzieh' ich die Schlacht!
Erfüllt euch mit Kraft, ihr Sehnen und Adern!
Und kann ich den Rathschluss Jehovah's nicht wenden,
So will ich als Held und als König enden!“

Der Componist hat sich aber an dieser Stelle nicht zu dem Schwung erhoben, den der Text bedingt; das Gegentheil wäre auch in Bezug auf den Sänger der langen und schwierigen Partie des Saul wünschenswerth gewesen, da hier Gelegenheit zu einem dankbaren Sologesange gegeben war.

Es folgt nun der effectvollste Satz des dritten Theiles, ein Schlachtgemälde mit einem Frauenchor. So widersprechend das klingt, so neu und lobenswerth ist doch der Gedanke, es musicalisch auszudrücken, dass die Frauen von der Anhöhe herab dem Kampfe zusehen, ihre Hoffnungen und Gebete, ihre Angst und Schrecken aussprechen, während die Schlacht in dem Blachfelde tobt. Dieses Toben malt ein wilder Instrumentalsatz in *E-dur* und *E-moll*, *Allegro non troppo* in $\frac{12}{8}$ -Tact, in welchen die Frauenstimmen hinein tönen, meist in abgebrochenen Sätzen, manchmal recitativartig, dann zu leidenschaftlichem Gebete vereinigt, bald von den Wogen des Kampfes getragen und

ihn schildernd, bald der in der Brust wechselnden Empfindung von Furcht und Hoffnung lauten Ausdruck gebend — bis ihre Stimmen zuletzt im Weheruf, im Fliehen verklingen und dahinsterben. Es gehörte in der That Genie dazu, um die schwierige Aufgabe zu lösen und diese furchtbare Situation in Tönen zu bewältigen! Wie leicht konnte der Strom hier durch die Schranken brechen! — Hiller hat aber die musicalische Flut, die er selber erregt, auch zu bändigen verstanden. Allerdings darf man dabei nicht an den Stil von Bach und Händel denken: es ist rein moderne Musik, alle Mittel der neueren Instrumentation sind benutzt, drei Posaunen und Tuba, vier Hörner, grosse Trommel und Becken — aber nirgends begegnen wir trivialen Phrasen oder banalem Lärm, überall ist Form und Musik. Es ist ein Prachtstück. Mit grosser Kunst ist der Frauenchor so behandelt, dass die Stimmen überall durchdringen, und doch sind sie an den meisten Stellen ganz selbstständig und nicht einmal von Blas-Instrumenten, die ihren Weg allein gehen, unterstützt.

Die Schlacht ist verloren. Saul erscheint noch einmal — mit Kraft spricht er aus, dass „sein eigener Wille ihn frei machen solle“, und stürzt in sein Schwert. Ein scharfer Misston schreit auf im Orchester; sanfte Melismen von Blas-Instrumenten wandeln ihn in stille Klage.

Die letzte Scene führt uns in die Stadt und in den Palast des Königs zurück. Michal vernimmt die Kunde von Saul's Tode und klagt um ihn — Solo mit Chor in *D-moll*, $\frac{3}{4}$ -Tact: „Streifet ab die Prachtgewande“, ein Satz, der durch seine lebhafte Bewegung mehr die Aufregung der Gemüther als den Schmerz ausdrückt, wodurch auf geschickte Weise die Eintönigkeit wiederholter Trauergesänge vermieden ist.

David singt ebenfalls ein Klagelied um Saul und Jonathan, in welches der Chor wiederholt in kurzen Sätzen einfällt. Michal und das Volk huldigen ihm als König, und er stimmt ein Dank- und Preislied auf Gott den Herrn an, „denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns, Halleluja!“ — Diese Worte werden zu einem Hymnus benutzt (*Allegro ma non troppo*, *C-dur*, $\frac{3}{4}$ -Tact), dessen Melodie von der Solostimme David's intoniert und nach Art der Responsorien vom Chor wiederholt, dann aber contrapunktisch im Chor durchgeführt wird, jedoch so, dass die Solostimme namentlich gegen das Ende hin an einzelnen Stellen wieder hell und licht sich aufschwingt. Dieser Chor bildet den würdigen und schwungvollen Schluss des Werkes.

L. B.

Aus Frankfurt am Main.

[Virtuosen-Concerfe — Violinist Becker aus Mannheim — Violoncellist Hausmann — Fräulein Ottolie Hauer aus Wien — Die frankfurter musicalische Kritik.]

Die laufende Saison hat uns bereits mehrere fremde Virtuosen von mehr oder weniger Ruf zugeführt, als die bekannte Pianistin Fräulein Rosa Kastner aus Wien, Signora Gomez-Wolowska, „*Prima donna assoluta* mehrerer Theater Italiens und Spaniens“, die beiden Londoner Violoncellisten Piatti und Hausmann, zuletzt den Pianisten Ernst Pauer aus London. Die Prima Donna ausgenommen, haben die Anderen Vorträge in guter Musik im Museum gegeben, Fräulein Kastner und Herr Hausmann aber auch noch Privat-Concerfe. Ueber die Matinee des Letzteren am 24. Januar im Russischen Hofe lohnt es der Mühe, Ihnen einige Notizen zuzuschicken.

Zunächst sei der darin gemachten Bekanntschaft mit dem mannheimer Concertmeister Becker erwähnt. Er spielte im *D-dur-Quartett* von Mozart die erste Stimme und trug auch noch Salonstücke von Vieuxtemps und Bazzini vor. Das Spiel des noch sehr jungen Mannes verdient besondere Beachtung, und scheint es nicht gewagt, demselben eine schöne Zukunft vorherzusagen, die sich um so eher verwirklichen wird, je früher er bedacht ist, kleine, künstlerischer Fortbildung ungünstige Verhältnisse mit grösseren zu vertauschen, die dem aufstrebenden Talente weiten Raum zur Bewegung gewähren. Sein Ton ist von seltener Schönheit und Fülle, der Bogen frei und die Intonation vollkommen rein. Nur der Stil im Ganzen bedarf noch sorgfältiger Feile. Dieser Mangel dürfte aber bald beseitigt sein, sobald Herr Becker mehrfache Gelegenheit findet, gute Muster zu hören, selber aber hauptsächlich sich an gute Musik hält, die zum Stil-Studium auffordert. Nur auf diesem Wege kann das Bestreben nach Vollendung wirksame Unterstützung finden. Das viele Spielen moderner Salonstücke führt sicherlich auf Abwege und macht alles höhere Streben illusorisch; das beweisen die Cascaden- und Carnevals-Spieler tagtäglich. Unter ihren Händen tritt selbst classische Musik in nächste Verwandtschaft zur Cascaden- und Carnevals-Musik.

Ueber Herrn Hausmann ein Urtheil zu fällen, ist eben nicht leicht. Der Künstler ist fertig, von jeder Seite betrachtet. Es scheint in ihm eine Doppelnatur zu walten, über deren verschiedene Kundgebungen der Beurtheiler leicht in Verlegenheit gerathen kann. Das Ergebniss seiner Productionen zu Frankfurt wird dann aber doch mit Sicherheit so zu fixiren sein: gediegener, ja, meisterlicher Vortrag aller fremden Compositionen, das Gegentheil aber bei eigenen — Gottlob nur so genannten Phantasieen,

deren er zwei zum Besten gegeben. Woher mag es wohl kommen, dass sich der Künstler im Eigenen als ein ganz Anderer zeigt? Unbezweifelt von dem Uebermaass an aufgebürdeten Schwierigkeiten, widerstrebend der Natur des Instrumentes, nicht minder auch der Fähigkeit, sie siegreich zu überwinden. Welch ein Unterschied zum Beispiel zwischen einer so zusammengeleimten Phantasie und Mendelssohn's Variationen für Pianoforte und Violoncell, die Herr Hausmann mit Herrn Henkel vortrefflich vorgetragen hat!

Wenn doch die Herren Virtuosen im richtigen Verständnisse des eigenen Interesses, wenn auch nicht in dem der Kunst, das Componiren, resp. Erfinden, Anderen überlassen wollten! Was sie suchen, Neuheit, vielleicht gar Geist, ist für sie nicht auffindbar; was sie wirklich erfinden, ist in der Regel nur schales, ja, zumeist triviales Zeug, das, wenn noch so künstlerisch umschrieben und im Ausdruck des Gefühls noch so künstlich geheuchelt, dennoch der pure Gegensatz von gut, schön, edel bleibt. Derlei tönende Ungebilde aber in die unmittelbare Nähe eines wahrhaften Kunstwerkes zu stellen und sie einem gebildeten Auditorium zum Mitgenuss zu bieten, bekundet eben sowohl maasslose Eitelkeit als Nichtkenntniss der Pflichten gegen sich, gegen die Kunst und gegen das Publicum. Das ist Seitens einer pflichtgetreuen Kritik Allen entgegen zu halten, weil sich Alle solcher Vergehungen schuldig machen.

In dieser Matinee erlebten wir etwas Absonderliches, von dem ich Ihnen auch Kunde geben will. Das Programm besagte unter Anderem: „Nr. 3. Gesang.“ Da ward von dem Veranstalter ein Mädchen aus der Fremde als Rettelin in der Noth vorgeführt; Keiner wusste, woher sie kam. Mendelssohn's Sulnika begann, und schon nach wenig Tacten regte es sich in der Versammlung. Jeder schien zu fühlen, dass keine gewöhnliche Erscheinung vor uns stehe. Eine frische Stimme voll Wohlaut, schön in der oberen Octave, ein positiver Tonansatz, musterhafte Tonverbindung fern liegender Intervalle, tadellose Intonation, ziemlich gute Aussprache, über Alles ein einfacher Ausdruck naturwahren Gefühls — das waren die Ingredienzien eines Gesang-Vortrages, der heutzutage, ungeachtet so vieler Conservatorien und voluminöser Gesangschulen, dennoch zu dem Allerseltensten in der Musikwelt gehört. Die Versammlung war wie elektrisiert. Mit gleich tiefgefühltem Vortrage folgte ein Lied von Schumann, später noch ein drittes von Goltermann mit Violoncell-Begleitung. „Ein Jeder 'ging beschenkt nach Haus.“ Jedenfalls war dieser Vorgang ein erfreuliches Zeugniß, dass es um Verbildung und Blasirtheit des musikliebenden Publicums noch nicht so gar schlimm steht. Man biete ihm nur Gutes, aber mit Herz und Sinn.

Nun darf ich Ihnen wohl den Namen dieses Mädchens aus der Fremde verrathen, da sich unsere Musikwelt doch bereits damit beschäftigt: Fräulein Ottolie Hauer aus Wien; ihr Gesanglehrer ist der eigene Vater, ein praktizirender Arzt. Die junge Dame befindet sich bei Verwandten hier zum Besuche.

Da ich schon im Berichten von Ungewöhnlichem bin, so sei noch etwas dergleichen niedergeschrieben, die frankfurter Kunstkritik betreffend, und zwar die musicalische. Die Annalen der freien Stadt wissen auszusagen, dass keines der hiesigen älteren Blätter, die sich mit Kritik im Allgemeinen befassen, je in den Händen eines Redacteurs gewesen, der eine musicalische Note gekannt hätte. Dieses mochte zunächst Grund gegeben haben, dass die Kritik nach dieser Seite hin fort und fort der Tummelplatz unfähiger, aber auch unredlicher Sribenten gewesen, deren Genus sich in neuester Zeit bis aus der Zahl inferiorer Musiklehrer recrutirt hatte. Das Uebel konnte sich um so leichter forterben, sogar friedlich wuchern, da es in der Handelsstadt Styl geworden, das Redactionswesen im Allgemeinen wie ein kaufmännisches Geschäft zu betrachten, dem sich folgerecht die Kunstkritik accommodiren müsse.

Nachdem nun seit Neujahr eine Wochensehrift unter dem Titel „Der Reichsadler“ ins Leben getreten, worin in Sachen der musicalischen Kritik ein hierorts ungewöhnlicher Ton angeschlagen wird, hat das Schicksal für Besserung dieser Zustände auch noch anderweitig gesorgt. Die Redaction des Conversationsblattes ist nämlich in die Hände eines Mannes gekommen, der, selbst ausübender Musiker, gebildeten Sinn und Verständniss durch gute Claviermusik sich erworben hat. Herr Dr. Eduard Ziehen, mehrjähriger Mitarbeiter an der Post-Zeitung, die mit dem Conversationsblatte täglich in mehreren Tausend Exemplaren versandt wird, wird unbezweifelt bemüht sein, so viel es die mancherlei Einflüsse auf dieses Blatt gestatten, den Dingen gerecht zu werden, auf dass die seit unvor- denklichen Zeiten übel renommire frankfurter Kunstkritik, vornehmlich in Sachen des Theaters und der Musik, zu besserem Credit sowohl in der Heimat wie auch in der Ferne gelange.

Uebrigens gehen die Dinge im Theater und im Concertsaale *mutatis mutandis* ihren gewohnten Pass fort, und wäre schliesslich nur noch beizufügen, dass der Rühl'sche Gesang-Verein demnächst anstatt des Gluck'schen Orpheus das neue Oratorium „Fridjof“ von C. Mangold zur Aufführung bringen wird. Endlich wieder einmal ein Gesangswerk von einem lebenden Componisten! Jahrzehende beinahe sind vergangen, als zum letzten Male diese Ehre Herrn Ferdinand Hiller mit seinem Oratorium „Die

Zerstörung Jerusalems“ in seiner Vaterstadt widerfahren. Das heisst denn doch im **Princip** harnäckig conservativ sein! A. S.

Die neue Erfindung des Herrn Armin Früh.

Herr Armin Früh aus Berlin war vor einigen Tagen hier in Köln und zeigte und erläuterte im Locale der Musikschule den von ihm erfundenen Apparat zum Behuf des Gesangunterrichts in Gegenwart der Herren Hiller, Weber, Reinthaler und anderer Musiker.

Seit langer Zeit ist man bemüht, Methoden zu entdecken, die das Verständniss unseres Tonsystems, so wie der Tonzeichen, und das Singen nach Noten auch denjenigen möglich machen, die entweder geringeres musicalisches Talent oder eine niedrigere Bildungsstufe überhaupt besitzen, oder endlich sich nicht in der Lage befinden, viel Zeit auf das Erlernen der Musik zu verwenden. Das Bedürfniss wird jedem Pädagogen hinreichend bekannt sein. Der von Herrn Früh erfundene Gesangs-Apparat erfüllt alle Forderungen, die in pädagogischer Rücksicht gestellt werden können, in einer so glücklichen Weise, dass wir uns kaum denken können, dass sich eine noch einfachere und anschaulichere Methode ersinnen liesse. Auf einer an der Wand hängenden Tafel erblickt der Schüler die fünf Notenlinien und auf ihnen die *C-dur*-Tonleiter durch zwei Octaven hindurch in der Sopranlage. Die Noten bestehen in frei beweglichen Knöpfen, die sich nach rechts und links verschieben lassen. Sobald die Note nach rechts verschoben wird, erscheint neben ihr das Erhöhungs-, sobald sie nach links verschoben wird, das Erniedrigungszeichen. Es lässt sich also jede Tonleiter, jedes Intervall durch einfache Verschiebung sofort anschaulich machen; und wenn einerseits bei dem Unterricht dadurch viel Zeit gewonnen wird, so wird andererseits der innere Zusammenhang des Tonsystems dem Schüler unmittelbarer klar. Der Schüler ist durch eine andere Vorrichtung in den Stand gesetzt, jede Tonleiter sich selbst zu bilden. Die Notenköpfe sind in ungleicher Entfernung von einander gestellt, so nämlich, dass überall, wo ein halber Ton vorkommt, also z. B. zwischen *e* und *f*, nur die Hälfte des Zwischenraumes ist, als z. B. zwischen *d* und *e*. Senkrechte Linien gehen über die Tafel von oben nach unten und durchschneiden die Notenköpfe. Am oberen Ende der Tafel befindet sich auf einer verschiebbaren Platte noch einmal die Tonleiter, und zwar in derselben Weise, so dass die Entfernung der Notenzeichen von einander sich danach richtet, ob die Entfernung eines ganzen oder eines halben Tones dadurch auszudrücken ist. Steht diese zweite obere Tonleiter in *c*, so geht eine und

dieselbe senkrechte Linie durch das obere und untere *c*, durch das obere und untere *d*, u. s. f. Wird sie aber nach rechts geschoben, z. B. auf *d*, so fällt zwar noch der erste Ton der oberen mit dem zweiten der unteren, der zweite der oberen mit dem dritten der unteren zusammen, aber nicht mehr der dritte der oberen mit dem vierten der unteren. Denn zwischen *e* und *f* ist nur die halbe Entfernung, als zwischen der Secunde und Terz der Tonleiter. Der Schüler sieht also sofort, dass er, um die Uebereinstimmung herzustellen, *f* nach rechts schieben, also in *fis* verwandeln muss. In ähnlicher Weise ist auch die Bildung der *Moll*-Tonleitern veranschaulicht. Der Anblick des Apparats macht diese Vorrichtung noch klarer, als es durch Beschreibung möglich ist. Den eigenthümlichsten Vorzug des Früh'schen Apparats haben wir indess noch nicht erwähnt. Die Tonzeichen sind ein Symbol für Klang-Verhältnisse, nichts weiter. Es genügt nicht, die Bezeichnung zu verstehen, sondern der Gesangsschüler muss dahin gebracht werden, dass er beim Anblick der Zeichen sie innerlich klingen hört. Der Clavierspieler, der Violinist u. s. w. wissen, dass jeder Note eine äusserlich zu merkende Stelle auf ihrem Instrumente entspricht; sie übertragen ein äusseres Merkmal auf ein anderes und können des inneren Tonsinnes gewisser Maassen entbehren. Der Sänger aber muss, wenn er eine Reihe Noten sieht, ein inneres Bewusstsein ihres Klang-Verhältnisses haben, sonst helfen ihm die Noten überhaupt nichts; er ist dann genöthigt, sie sich auf dem Clavier nachzuspielen oder von einem Anderen vorsingen zu lassen und auf diese Weise dem Gehör einzuprägen; er singt also nach dem Gehör, nicht nach Noten. Der talentbegabte Schüler kommt über diese Schwierigkeiten leichter hinweg; dem Talentloseren muss man aber suchen, die Vorstellung der sichtbaren Note und des hörbaren Klanges möglichst nahe zusammen zu rücken. Wenn er zuerst die in Noten verzeichnete Melodie sieht und hinterher klingen hört, so vergisst er über dem Klange die Bezeichnung durch die Schrift; Schrift und Klang bleiben für ihn ewig getrennt. Der Apparat des Herrn Früh ist nicht bloss eine Tafel, sondern eine Harmonica, dessen vordere Fläche die oben beschriebene Tafel darstellt. Durch eine sinnreiche Erfindung gibt jede Note, wenn auf sie gedrückt wird, ihren eigenen Ton an. In demselben Moment, in dem der Lehrer auf die Note zeigt und den Schülern sagt: so wird sie geschrieben, erklingt sie auch, *c* als *c*, *d* als *d* und so fort. Schwerlich dürfte es möglich sein, die wirklichen Tonverhältnisse und ihre schriftliche Bezeichnung noch inniger mit einander zu verbinden, als es hier geschehen ist. Der Schüler hört, was er sieht, und sieht, was er hört, und so müssen ihm wohl die todten Zeichen mit der Zeit lebendig werden und einen inneren musicalischen Sinn bekommen.

Noch einen anderen Vortheil hat der beschriebene Apparat, den wir auch nicht verschweigen wollen, den der reinen Stimmung. Die grosse Mehrzahl der Gesanglehrer an Schulen, namentlich an kleineren Schulen, ist wohl selten im Stande, eine Melodie wirklich rein vorzusingen oder vorzuspielen; unter solchen Umständen kann man sich nicht wundern, wenn es mit dem Volksgesange schlecht bestellt ist; denn wenn das einzige Vorbild, das der Schüler kennt, nicht einmal musicalisch richtig ist, so kann er ja gar keinen Begriff bekommen, um was es sich eigentlich handelt. Bei dem Früh'schen Apparate kann der Lehrer seine Stimme und seine Violine schonen; er sowohl als die Schüler werden besser dabei fahren. Wir wünschen daher, dass die Erfindung des Herrn Früh sich recht weit verbreiten und durch Missgunst oder Gleichgültigkeit nicht gehemmt, allen den Nutzen stiften möge, dessen sie nach unserer Ueberzeugung fähig ist.

A u s B e r l i n .

Am Sonntag (31. Januar) trat Frau Viardot als Fides auf der königlichen Bühne auf und wird ihr Gastspiel zunächst als Norma und als Rosina im Barbier von Sevilla am Mittwoch und Freitag fortsetzen. Ihrer Alles überragenden Bedeutung waren wir neulich in ihrem Concerte uns nur halb bewusst geworden; erst jetzt vermögen wir, sie ganz zu ermessen, seitdem uns die Künstlerin auf einem Gebiete erschienen, welches ihr die freie harmonische Entfaltung ihres gesamten Wesens gestattete. So weit unsere Erinnerung zurückreicht, entsinnen wir uns keiner vollendeteren Leistung. Ihre technische Meisterschaft ist nach allen Seiten hin unbegrenzt, die Coloratur eben so bewunderungswürdig durch ihre blitzartige Rapidität, wie wegen ihrer durchsichtigen Klarheit und ihrer feinen, bis in das Kleinste hinab tadellosen Gliederung, die Intonation glockenrein, die Aussprache musterhaft deutlich, correct und voll bezaubernden Wohllauts. Nicht den leisesten fremdartigen Accent vermochten wir zu entdecken, und doch ergoss sich aus diesem Munde die deutsche Rede mit solcher Klangfülle, in so weichem, krystallhellem, melodischem Fluss, wie sie sonst nur den vocalreichen, romanischen Idiomen eigen sind. Sprache und Musik erscheinen hier völlig Eins geworden, Ton und Wort zur reinsten Harmonie aufgelös't. Der Vortrag in Gesang und Spiel offenbart zugleich den schärfsten Verstand und die reichste Phantasie, überhaupt jene Ueberlegenheit des Denkens und Empfindens, die schon der Charakter des Organs ankündigt. Wir haben Stimmen von üppigerem sinnlichem Liebreiz gehört, andere, denen eine grössere Gewalt und Fülle des Tones zu Gebote stand, aber bis jetzt noch keine, die so

durchaus vergeistigt, eine so beredte Dolmetscherin des bewegten Innern gewesen wäre. Je länger wir ihr lauschen, um so willenloser werden wir ihrer Herrschaft unterthan. Der Klang der tieferen Register ist, auch rein äusserlich betrachtet, überaus frisch, mächtig und mit Wohllaut gesättigt. Was dagegen den höheren Lagen an natürlicher Kraft abgeht, ersetzt reichlich die Meisterschaft der Behandlung. Für diese liegt der glänzendste Beweis in dem Umstände, dass die Sängerin, seit beinahe zwei Decennien die treueste Stütze gerade derjenigen Componisten, für deren Ruhm bereits unzählige Stimmen einen frühen Opfer Tod gestorben, sich fast den vollen Gebrauch ihrer Mittel erhielt.

Wir haben auf die unübertroffene Technik der Frau Viardot hingewiesen, auf das Leben und die Plastik ihrer Geberden, endlich auf einen Vortrag, welcher der leidenschaftlichsten Gluth, wie der innigsten, verführerischsten Accente gleich mächtig ist; es bleibt uns noch übrig, eine Eigenschaft hervorzuheben, die wichtiger ist als alle diese einzelnen Züge, und der ganzen Erscheinung erst den echt künstlerischen Adel und idealen Charakter mittheilt. Die verschiedenen Factoren, die der Darstellung zu Grunde liegen, haben sich so völlig durchdrungen und verschmolzen, dass nirgends ein Ueberschuss des einen vor dem anderen bemerklich wird und Sängerin und Künstlerin sich stets decken. Da ist keine Intention, die nicht ganz zur That würde, kein Ton und keine Geberde, die nicht einen bestimmten Sinn in sich trüge und dem innersten Wesen der Aufgabe entspräche. Die feinsten geistigen Motive durchziehen den gesammten Vortrag wie ein nach allen Seiten hin sich verzweigendes Geflecht von Adern und Nerven. Während sonst der colorirte und dramatische Gesang sich gewöhnlich gegenseitig ausschliessen, dient hier die blendendste Virtuosität nur als ein Mittel zur Charakteristik. Nach der Richtung, welche heutzutage die französische Kunst, die schaffende wie die ausführende, beherrscht, erwarteten wir ein Brilliantfeuer der mannigfaltigsten Effecte und Pointen, eine Fülle pikanter Contraste und geistreicher Einzelheiten, mehr Glanz als Wärme, viel Rhetorik und wenig eigentliche Poesie. Um so mehr überraschte uns, bei der grössten Sorgfalt und Bestimmtheit der Detail-Malerei, diese vornehme Ruhe und Besonnenheit, dieser grosse classische Stil der Auffassung, die den Grundton der Rolle überall hell und stetig hindurch klingen liess. Von Anfang bis zu Ende war die Darstellung trotz aller Verlockung der Meyerbeer'schen Musik edel und maassvoll, sehr sparsam mit dem Tremolo und ähnlichen Superlativen des Ausdrucks, völlig frei von jenen modernen Unarten und Gewaltsamkeiten, wie z. B. durch übermässig ausgehaltene Töne den Beifall zu erzwingen, auf dem Gipfel der Leiden-

schaft das gesungene Wort mit dem gesprochenen zu vertauschen, den Klang der tiefsten Lagen unnatürlich zu verdicken, und eine Reihe anderer Verzerrungen, mit denen die applaussüchtige Eitelkeit der Sänger und Sängerinnen Staat zu machen pflegt.

Ein musicalischer Streit in Schwerin.

In einem Abonnements-Concerte im December v. J. wurde zu Schwerin unter Leitung des Hof-Capellmeisters G. Aloys Schmitt die achte Sinfonie in *F-dur* von Beethoven zur Aufführung gebracht. Der Referent in der Mecklenburgischen Zeitung benutzte die wenig günstige Kritik über diese Sinfonie aus Ulibischeff's Buche „*Beethoven et ses Glossateurs*“, indem er sich die Mühe nahm, selbe ihrer Länge nach zu übersetzen. — Diesen Angriff „glaubte Herr Schmitt im Interesse der Kunst und des Publicums nicht mit Stillschweigen übergehen zu dürfen.“ Er replicirte in derselben Zeitung in einem mit Ruhe geschriebenen Aufsatze, diese Ulibischeff'sche Beurtheilung zurückweisend. Am Schlusse bemerkte er: „Wenn die Kritik im Dienste des Wahren und Schönen solche Wege einschlägt, so möchten wir wissen, wie sie ihrer hohen Pflicht werde genügen können.“

Der Jünger aber des Weisen zu Lukino in Russland, dadurch nicht zurückgeschreckt, trat wieder hervor. Nachdem er einige Luft hiebe nach seinem Gegner und Otto Jahn gerichtet, legt er Berufung ein bei den musicalischen Briefen eines Wohlbekannten, bei den Fliegenden Blättern für Musik und bei der hohen Autorität im brüsseler Conservatorium; nicht genug an dem, nimmt er gar noch Zuflucht zu dem jüngst in der augsburger Allg. Zeitung veröffentlichten Aufsatze: „*Musicalische Leiden der Gegenwart*“, den er als Beleg für seine und Ulibischeff's Sache gegen Beethoven grosstheils mit abdrucken liess. — Der Capellmeister folgte auf dem Fusse mit seiner Duplik, in welcher aber die frühere Schonung des unwissenden Gegners ausser Acht gelassen wurde. Dieser scheint nämlich mit den französischen Benennungen der Töne wie auch Accorde nicht bekannt, übersetzte daher wörtlich. Herr Schmitt unterzog nun diese Uebersetzung einer Kritik, verdolmetschte den Unsinn und überführte dadurch mit grösstem Anstande den Referenten einer eclatanten Ignoranz in musicalischen Dingen. Der Mann übersetzte z. B.: „*Accord suspensif*“ mit aufgehobenem *Accord*, „*quatrième la*“ durch viergestrichenes *a*, wo Ulibischeff das vierte *a* der Violine meint; ferner hören wir zum ersten Male von einem „*Accord h-d-f-a* mit einem *b* davor, und von dessen Bass-Begleitung in *E-moll*“ u. s. f.

Wird wohl Herr Ulibischeff — der Kritiker unter den Kritikern, was der nach einer Seite hangende Thurm zu Pisa unter den aufrecht stehenden Thürmen — mit diesem schweriner Jünger zufrieden sein? Schwerlich. Aber Herrn Capellmeister Schmitt gratuliren wir zu der guten Laune, mit der er dem anmaassenden Referenten die verdiente Strafe zugetheilt hat.

Das Fest-Concert der Stadt Köln

am 4. Februar.

Der 4. Februar war ein Festtag für Köln durch die Anwesenheit Ihrer Königlichen Hoheiten des Prinzen und der Frau Prinzessin Friedrich Wilhelm von Preussen, welche am Nachmittag auf der Reise von London nach Berlin hier eintrafen und bis zum

anderen Morgen in unseren Mauern verweilten. Die Stadt Köln hatte zu Ehren Höchstderselben ein Fest-Concert auf dem Gürzenich veranstaltet. Um 9 Uhr Abends erschien das erlauchte Paar im Saale und wurde von dem tausendstimmigen Hoch der glänzenden und reich geschmückten Versammlung der Eingeladenen, welche den Saal und die Galerieen füllten, und von dem zahlreichen Chor- und Orchester-Personale auf der Tonbühne unter Trompeten- und Paukenjubel empfangen. Das Concert, unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller, begann mit der Ouverture von C. M. von Weber zu Oberon. Hierauf trug der Männergesang-Verein den „Festgesang der Kölner“ zur Begrüssung des hohen Paars vor, Gedicht von L. Bischoff, in Musik gesetzt vom königlichen Musik-Director Herrn Franz Weber. Die Soli wurden von den Herren Andreas Pütz und Michel DuMont-Fier gesungen. Bei der letzten Strophe trat die Melodie des englischen und des preussischen Nationalliedes: „Heil Dir im Siegeskranz“, ein, wobei sich die ganze Versammlung und der Damenchor auf der Bühne erhoben und den Gesang stehend anhörten. Ihre Königlichen Hoheiten waren sichtbar ergriffen und erfreut, liessen sich den Componisten vorstellen und unterhielten sich auf das huldvollste mit ihm und dem ebenfalls vorgestellten Capellmeister Hiller. Nach einer kleinen Pause führte der letztere die von ihm componirte Fest-Cantate: „Gruss am Rheine“, Gedicht von Wolfgang Müller, mit dem Chor der Concert-Gesellschaft und dem stark besetzten Orchester auf. Die Soli sangen Fräulein Catharina Deutz und Fräulein Christina Sauset, die Herren A. Pütz und Schiffer. Die Frische der Composition, der Anblick der aufsteigenden, mit festlich geschmückten und bekränzten Damen besetzten Stufen der Bühne, der zahlreiche Chor, die Begeisterung der Ausführenden, der herrliche Klang in dem prachtvollen Saale — Alles vereinigte sich zu einer pomposen Wirkung. Namentlich war der Schlussatz imposant, in welchem der Componist auf geschickte Weise die Anklänge an die Volks-Melodien *Rule Britannia*, den Dessauer Marsch und das „Heil Dir im Siegeskranz“ verwebt hatte. Se. Königliche Hoheit der Prinz Friedrich Wilhelm geruhten, den Capellmeister Hiller nochmals zu Sich zu winken und Höchstihre hohe Zufriedenheit in den gnädigsten Ausdrücken gegen ihn auszusprechen.

Der Eindruck, den das erlauchte Paar auf alle Anwesenden machte, war in Wahrheit herzengewinnend und bezaubernd. Nachdem Höchstdasselbe noch eine Weile nach dem Schlusse der Cantate und des Concertes verweilt hatten, grüsste Se. Königliche Hoheit der Prinz den Damenchor und dann die Versammlung im Saale nach beiden Seiten hin, worauf die hohen Neuvermählten unter den begeisterten Hochs der Anwesenden den Saal verliessen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Dresden. Dinstag den 19. Januar gab A. Bazzini eine *Soirée musicale*. In der ausserordentlichen Virtuosität Bazzini's ist vorzugsweise ein national-italianischer Charakter des Violinspiels ausgeprägt; seine Manier, sein Vortrag, seine Compositionen repräsentieren die moderne italienische Musik, und nur in ihrem in sich abgeschlossenen und beschränkten Bereiche sind die eigenthümlichen Eigenschaften zu suchen, welche unsere Bewunderung erregen. Sein

Ton ist nicht gross, aber vollkommen schön, seelenvoll, von geistiger Klarheit und für alle Nuancen zarter, süsser, anmuthiger und glühender Empfindung, wie sie im Charakter der italienischen Melodien liegen, von ungemeinem Reichthum des Colorits. Wohl aber sei bemerkt, dass die Virtuosität hierbei oft bis zu einem Raffinement der Nuancirung vorgeschritten ist, welches Sängern nicht mehr als Nachahmung dienen könnte, ohne bei ihnen fast in einige Maniertheit überzugehen. Reinheit der Intonation, freiste und unfehlbare Beherrschung grösster Schwierigkeiten und andere unbedingt nötige Vorzüge eines Violin-Virtuosen ersten Ranges bedürfen keiner Aufzählung. Nur die ausserordentliche Technik Bazzini's sei noch erwähnt, weil sie in ihrer Vollkommenheit und Originalität charakteristisch für den Spieler ist. Bazzini's Compositionen beanspruchen keine musicalische Bedeutung; sie gehören, mit Geschmack gemacht, der angedeuteten Richtung an, und lassen um so mehr die Individualität des Virtuosen zu voller Geltung kommen. Von origineller, phantastischer Wirkung ist die „Ronde des Lutins“. — Fräulein Krall unterstützte den Concertgeber durch Vorträge einiger Lieder von Fr. Schubert, Mendelssohn, Hagen und Ehrenstein. Anmuth, iniger und maassvoller Ausdruck und künstlerischer Geschmack zeichneten ihre Leistungen aus. Das Lied von Ehrenstein ist eine neue Composition desselben, die früheren durch Fluss und Schwung der Melodie und natürliche, warme Empfindung weit voransteht. Fast unerklärlich und bedauerlich war der geringe Besuch des Concertes eines so berühmten Virtuosen, um so enthusiastischer der Beifall. Die Nichtbesucher der Soiree blieben im Verluste.

C. Banck. (Dresd. Journal.)

Dem Vernehmen nach wird Frau Jenny Goldschmidt zuvörderst in Prag concertiren, dann sofort aber eine Kunstreise nach Petersburg, Moskau u. s. w. antreten.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart

von

O t t o J a h n .

Dritter Theil, mit Mozart's Bildniss nach Tischbein und drei Noten-Beilagen.

Cartonnirt, Preis $2\frac{2}{3}$ Thlr. Leipzig, im Decembe 1857. **Breitkopf & Härtel.**

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.