

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 18.

KÖLN, 28. April 1860.

VIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Franz Commer (Lebensskizze). I. Von L. B. — Franz Joseph Messer (Nekrolog) Von --nn. — Stoppellese auf dem Felde eines angehenden Aesthetikers. — Ueber Quartettspiel (Der zweite Quartett-Cyklus in Frankfurt am Main). Von A. Schindler. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Ferdinand Hiller — Berlin, Victoria-Theater — Karlsruhe, Herr Stolzenberg — Paris, Louis Brassin).

## Franz Commer.

### I.

Je seltener bei der heutigen Ausdehnung des Gebietes der Wissenschaft und Kunst die gründliche Fachgelehrsamkeit wird, die, vor der Zersplitterung der geistigen Kraft sich bewahrend, ihr ganzes oder doch unbedingt vorherrschendes Bestreben auf eine bestimmte Lebens-Aufgabe richtet, unbekümmert um den Vorwurf der Einseitigkeit, den die Allerweltsbildung eben so leichtfertig ausspricht, als sie von einem Dinge auf das andere springt und mehr Liebhaberei als Studium kennt: desto ehrenwerther sind diejenigen Männer, die neben der Cultur der Breite ihres Feldes hauptsächlich auch in die Tiefe arbeiten und aus ihr Schätze herauf fördern, welche zugleich mit ihrem Werthe an sich den Blick in das ganze Reich einer Kunst oder einer Wissenschaft erweitern.

Ein solcher Mann auf dem Gebiete der Tonkunst, ein tiefer und unermüdeter Forscher, ein wahrer Musikgelehrter ist Franz Commer in Berlin, der diejenigen Musiker des vorigen Jahrhunderts und die Zeitgenossen, die ähnlichem kunsthistorischem und kunstwissenschaftlichem Streben huldigten, in so fern überragt, als seine unglaublich fleissige, gelehrte Thätigkeit das musicalische Schöpfungstalent, das ihm die Natur gegeben, nicht zurückgedrängt oder gar unterdrückt hat. Er hat neben zahlreichen Berufsgeschäften und neben der Vollendung riesiger literarischer Arbeiten, die auch die Kraft einer starken Natur und die Energie eines tüchtigen Charakters lähmen können, dennoch eine Lebendigkeit und Elasticität des Geistes sich bewahrt, die man bewundern muss, wenn man bedenkt, dass, abgesehen von einer Menge von ungedruckten Werken, die von ihm erschienenen Compositionen die Werkzahl 52 erreicht haben.

Wir ergreifen desshalb die Gelegenheit, welche der Abschluss des einen von jenen kolossalen Sammelwerken

alter Musik darbietet, welche Commer herausgegeben — der zwölf Folio-Bände der *Collectio Operum Musicorum Batavorum* —, den Lesern dieser Blätter einen kurzen Abriss seines Lebens und ein Bild seiner ausserordentlichen Thätigkeit zu geben.

Franz Commer wurde den 23. Januar 1813 zu Köln am Rheine geboren. Er besuchte das Jesuiten-Gymnasium und erhielt den ersten musicalischen Unterricht von Franz Weber, dann von Ludwig Kubel und Joseph Klein. Kubel gehörte in den Jahren 1827 und den folgenden zu den geachtetsten Musiklehrern in Köln und hat viele Schüler gezogen, die alle mit Liebe und Achtung von ihm reden.

Da sich Commer's musicalische Anlagen schnell entwickelten, so übertrug man ihm schon in seinem sechzehnten Jahre die Organisten-Stelle an dem Carmeliten-, jetzigen Friedrich-Wilhelms-Gymnasium; zugleich trat er als Sänger in die Dom-Capelle.

Zu seiner weiteren Ausbildung kam er 1832 nach Berlin, wo er in das königliche Institut für Kirchenmusik aufgenommen wurde. Hier vervollkommnete er sich unter dem Director desselben, A. W. Bach, im Orgelspiel, studirte die Composition bei Rungenhagen, damals Director der Sing-Akademie, deren Mitglied er wurde, und hörte die Vorlesungen von A. B. Marx. Von unschätzbarem Nutzen und von entschiedenem Einflusse auf seine künstlerische und musikwissenschaftliche Richtung war seine Bekanntschaft mit dem edeln und gelehrten Karl von Winterfeld. Commer hatte das Glück, vom Jahre 1835 an bis zum Tode des trefflichen Mannes im Jahre 1853 in fast täglichem Verkehr mit ihm zu stehen und in ihm einen väterlichen Freund und Rathgeber in seinen Bestrebungen zu finden.

Die Aufgabe, die musicalische Bibliothek des genannten Instituts zu ordnen und zu katalogisiren, wurde für Commer eben so anziehend, als fördernd für seine Laufbahn. Diese Bibliothek, die späterhin im Jahre 1845 der



grossen königlichen Bibliothek einverleibt wurde, enthielt aus Forkel's Nachlass viele treffliche Werke der Meister des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts, die von Commer als ein ungeahnter Schatz ans Licht gezogen, in wenigen Jahren vollständig geordnet und zum Theil herausgegeben wurden. Der erste Band der *Musica sacra Saeculi XVI. et XVII.* erschien 1839, Berlin, bei Bote und Bock; der vierte 1843. Die Fortsetzung wurde unterbrochen durch den ehrenvollen Auftrag der „niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst“ an Commer, die Herausgabe der grossen Sammlung der niederländischen Musiker des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zu übernehmen. Gegenwärtig hat jedoch Commer das erstere Werk (*Musica sacra*) wieder aufgenommen (s. unten).

Sein Wissen und Wirken blieb trotz der bescheidenen Stille, in welcher es geschah, keineswegs unbekannt bei den Männern von Fach und den Freunden der ernsten Kunstgattung, und fand auch an entscheidender Stelle ehrenvolle Anerkennung. Schon 1839 erhielt er vom Könige Friedrich Wilhelm III. die goldene Denkmünze für Kunst; 1844 wurde er zum königlichen Musik-Director und im folgenden Jahre zum ordentlichen Mitgliede der Akademie der Künste in Berlin ernannt.

Seine Berufsthätigkeit theilte sich in die Verwaltung der Chorregentschaft an der St.-Hedwigskirche, der Gesanglehrer-Stelle an der Elisabethschule und in das fleissige und gewissenhafte Ertheilen von Privat-Unterricht; denn es war ihm nicht das beneidenswerthe Loos gefallen, durch glänzende äussere Verhältnisse erleichtert und gehoben zu werden; was er geworden, ist er durch sich selbst geworden. Seit 1840 machte er jedes Jahr eine grössere Reise, theils an den heimatlichen Rhein, theils durch die bedeutenderen Städte, deren musicalische Zustände oder bibliothecarische Schätze ihm Interesse und Förderung seiner Zwecke darboten. Aber oft und gern liess er den Gelehrten auf diesen Reisen zu Hause und erfreute sich willkommener Erholung im Kreise alter und neuer Freunde, die ihm eben so sehr seine liebenswürdige Gemüthlichkeit als seine belehrende und anziehende Unterhaltung überall festhielten und gewannen.

So bewahrte und erneute er sich die frische Kraft zur Bewältigung der ungeheuren Aufgaben, die seiner Thätigkeit nach der Rückkehr in Berlin warteten. Denn seine Berufsgeschäfte hatten sich im Laufe der Jahre 1840 bis 1850 noch durch die Stellung als Repetitor und Gesanglehrer an der königlichen Oper, am französischen Gymnasium und an der Vorschule des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums bedeutend vermehrt; auch hatte er in dieser Zeit mit Th. Kullak und H. Küster den berliner Tonkünstler-

Verein gegründet. Dabei setzte er nicht nur die *Collectio Batavorum* und die Sammlungen einer grossen Anzahl von Meisterwerken der älteren deutschen und italiänischen Schule fort, so dass er an tausend Psalmen, Motetten, Messen, mehrstimmige Lieder u. s. w. in Partitur herausgegeben hat, sondern ruhte sich von allen diesen Arbeiten für Wiedererweckung in Staub begrabener Kunstwerke im Drange des Gefühls: *Anch' io son pittore!* nicht anders als am Flügel und an dem aufgeschlagenen Partitur-Papier aus, das er mit den schwarzköpfigen Zeichen seiner eigenen musicalischen Gedanken füllte.

Der Gedanke, das altgriechische Drama auf unsere Bühne zu bringen und durch musicalische Composition der Chöre und anderer zu melodramatischer Behandlung geeigneter Stellen zu beleben und dadurch der Anschauungs- und Empfindungsweise des heutigen Geschlechts näher zu bringen, ging im Anfange der vierziger Jahre vom Könige selbst aus und wurde durch seine Umgebungen aus der Gelehrten- und Künstlerwelt genährt. So entstand im Jahre 1841 Mendelssohn's Musik zur „Antigone“ des Sophokles und späterhin zum Oedipus auf Kolonos (1844—1845). Auch Commer blieb dieser Richtung nicht fremd. Auf A. von Humboldt's Aufforderung machte er sich in Gemeinschaft mit seinem Freunde, dem Professor Franz, an die schwierige Aufgabe der musicalischen Bearbeitung eines griechischen Lustspiels, der „Frösche“ des Aristophanes. Es wurde 1842 in Berlin aufgeführt; 1843 folgte ihm die Musik zu Sophokles' Trauerspiel „Elektra“. Beide Arbeiten erregten dasselbe beifällige Interesse, wie Mendelssohn's Antigone-Musik, bei den classisch gebildeten Kreisen des damaligen Berlin. Commer erhielt dafür als ein besonderes Zeichen der Anerkennung die goldene Medaille für Wissenschaft vom Könige von Griechenland.

Der König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen verlieh ihm im Jahre 1847 die grosse goldene Denkmünze für Kunst und Wissenschaft und im Jahre 1856 den Rothen Adler-Orden vierter Classe. Im Jahre 1851 ward ihm auch vom Könige von Sachsen die goldene Denkmünze für Wissenschaft zu Theil. Während der fortgesetzten Arbeit an der *Collectio Musicorum Batavorum* und wegen des grossen Verdienstes um dieses Werk hatte ihn die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst erst zu ihrem correspondirenden, bald darauf zu ihrem Verdienst-Mitgliede ernannt\*), und 1849 zeichnete ihn der König der Niederlande durch die Verleihung des Löwen-Ordens aus.

\*) Der Uebersendung der „Gedenktafel“ vom 11. October 1859 durch dieselbe Gesellschaft an F. Commer ist bereits in Nr. 11 Erwähnung geschehen.



Diese mannigfachen Ehrenbezeugungen sind um so erfreulicher, als sie ein Verdienst anerkennen, welches nie um äusseren Glanz und um Gunst gebuhlt hat, weder bei Fürsten und Höfen, noch bei der grossen Menge, ein Verdienst, welches weder von einer Partei gehoben und ausposaunt worden, noch durch die bekannten Mittel der Selbstanpreisung sich geltend gemacht hat, sondern zufrieden war, die dauernden Denkmale einer entsagenden und aufopfernden Kunstliebe und Kunstwissenschaft in die Archive der musicalischen Literatur niederzulegen.

Eine nähere Betrachtung derselben behalten wir uns vor. L. B.

### Franz Joseph Messer,

Musik-Director in Frankfurt am Main,

geboren den 21. Juli 1811, gestorben den 9. April 1860.

(Nekrolog.)

Franz Joseph Messer war am 21. Juli 1811 in dem katholischen Dorfe Hofheim am Taunus im Herzogthum Nassau geboren. Trotzdem, dass in dem ländlichen Kreise seiner Familie sein ausserordentliches Musik-Talent nur sehr geringe Nahrung finden konnte, trat es doch frühzeitig so deutlich hervor, dass es seinen Vater veranlasste, den Knaben dem Lehrer und Organisten Heilmann in Hochheim bei Mainz, der ihm verwandt war, zur Ausbildung anzuvertrauen. Hier und bei einem benachbarten Pfarrer empfing er den ersten Unterricht im Gesange, Clavier- und Orgelspiel, so wie im Generalbass, und machte so rasche Fortschritte, dass er, der Eilfjährige, durch sein Spiel in einem Concerte die Unterstützung des Herzogs gewann. Schelble, der hochverehrte, als Sänger wie als Clavierspieler und Lehrer gleich ausgezeichnete Gründer des Cäcilien-Vereins in Frankfurt (seit 1818), wurde auf den Gesang und das Spiel des Knaben aufmerksam und erwirkte ihm die reichliche Unterstützung angesehenen Mitglieder des Vereins. So kam Messer 1826 zu Schelble nach Frankfurt und bildete sein wunderbares Talent an seinem grossen Meister, mit dem er mehrere Jahre hindurch wie ein Sohn verkehrte. Jugendliches Ungestüm trieb ihn unbedacht in die Welt; er führte nun ein unstätes Wanderleben in Mainz, Coblenz und in verschiedenen kleineren Städten Thüringens u. s. w. als Sänger, Dirigent, Concertgeber. Militärische Pflichten, denen er aber durch Begünstigung bald enthoben wurde, riefen ihn zurück, und nun fixirte er sich in Mainz, zunächst als Director des Männergesang-Vereins „Liedertafel“, dann auch eines Damen-gesang-Vereins, den er gründete. Auch die grossen Musik-feste der Jahre 1835 und 1837 wurden von ihm ins Le-

ben gerufen, und sein Directions-Talent fand weithin laute Anerkennung. So kam es denn, dass nach Schelble's Tode (1837) der Vorstand des Cäcilien-Vereins diesen seinen Schüler zur Leitung desselben berief. Die Wahl hätte nicht glücklicher getroffen werden können; denn Messer, wenn auch ein volles Jahrzehend in ganz anderen Kreisen umhergeworfen, hatte doch den ihm angeborenen Sinn für das wahrhaft Grosse und Edle in der Musik unter Schelble's mächtiger Einwirkung zu sicher ausgebildet, als dass er bei günstigen Verhältnissen nicht wieder dem Höchsten in seiner Kunst sich hätte zuwenden sollen. Mit Begeisterung ergriff er, als ihn das Jahr 1840 an die Spitze des Vereins stellte, der in seiner Erinnerung stets als Ideal fortgelebt hatte, seine Aufgabe, und gerade die lange Entbehrung hatte sein Verlangen nach Grossem und Bleibendem nur noch mehr gesteigert. Auch der Umstand, dass der Verein nicht mehr die alte Energie besass und Manche mit Misstrauen ihm entgegenkamen, spornte ihn, der sich seiner Kraft und Tüchtigkeit vollkommen bewusst war, nur zu reicherer Entfaltung dessen, was in seinem Geiste und Herzen lebte. Schon nach zwei Jahren konnte er die Matthäus-Passion wieder aufs vollständigste hinstellen, und durfte es sogar wagen, seinem verehrten Meister im Vortrage der Partie des Evangelisten nachzufolgen. Was er damals durch seinen Gesang wirkte, gelang ihm später, als sein Halsübel ihm den eigenen Vortrag versagte, durch Wort und meisterhaftes Spiel. Zwanzig Jahre seiner besten Kraft hat er dem Cäcilien-Vereine gewidmet, und die Frucht seines rastlosen Strebens ist es, dass dieser jetzt in der ersten Reihe der Oratorien-Vereine unseres Vaterlandes seine Stelle hat. Neben den meisten Oratorien Händel's und den Motetten und der Matthäus-Passion Bach's ist des letzteren *H-moll*-Messe und Weihnachts-Oratorium durch ihn beim Vereine eingebürgert worden, der Haupt-Chorwerke Mozart's, Haydn's, Cherubini's, Beethoven's und unter den Neueren Mendelssohn's nicht zu gedenken. Ausserdem leitete Messer seit einer Reihe von Jahren den philharmonischen Instrumental-Verein und die zehn jährlichen Museums-Concerte, bei denen das Theater-Orchester mitzuwirken verpflichtet ist. Dass er auch hier Meister war, das kann Niemand mit Grund läugnen. Die Stadt hat ihm in Anerkennung seiner grossen Verdienste um das hiesige musicalische Leben bis in die Schulen hinein mit dem Bürgerrechte den Titel eines Musik-Directors vor wenigen Jahren verliehen. Messer war gross als Sänger und Gesangslehrer, als Clavierspieler und -Lehrer, als Dirigent nach jeder Richtung hin. Als Componist ist er selbst wenig hervorgetreten. Seine Compositionen: Lieder, Duette und Quartette, Hymnen für Gesang, Ouverturen, Violin-Quartette, eine Sinfonie, meist noch ungedruckt, sind klar und edel,



in der Form rein und interessant, ohne auf Originalität Anspruch zu machen; er hat sich mit ihnen, auch in seinem Vereine, nie hervorge drängt. Eine durch und durch edle, feinfühlende, poetische Natur, gebildet an den tiefsten Werken der grossen Meister, jede Gattung nach ihrem Werthe und ihrem Kreise schätzend, hat er stets der Wahrheit im Reiche seiner Kunst gedient und über alles bloss Gemachte und nicht wirklich Empfundene, Affectirte und Frivole unerbittlich den Stab gebrochen. Der Vorwurf der „Bachomanie“ würde hier belacht worden sein, wenn er nicht dem sterbenden Meister gegenüber empört hätte. Die tiefe Trauer, die sich in allen Kreisen bei seinem Tode kund gab, und die feierliche Bestattung, die dem Hingeschiedenen zu Theil ward, gaben das beste Zeugniß, wie ihn die Stadt ehrte, in der er so Grosses, Unvergängliches wirkte. Sein Cäcilien-Verein hat am 18. d. Mts., zur gewöhnlichen Stunde der Uebungen, sein Gedächtniß würdig und herzlich gefeiert. Das von ihm zuletzt für den Verein componirte „Auferstehen“ und das Mozart'sche Requiem, das er zuletzt dirimirte, wurden von einem Chor von mehr als 200 Stimmen voll Weihe und innerer Erhebung gesungen und dazwischen von einem älteren Mitgliede in längerem, warmem und gediegenem Vortrage das Leben und Wirken des theuren Hingeschiedenen geschildert. — Möge dem Vereine recht bald ein würdiger Ersatz werden!

-- n n.

### Stoppellese auf dem Felde eines angehenden Aesthetikers.

Einem Schriftchen: „W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Ludwig Nohl. Heidelberg, bei Bangel und Schmitt. 1860“ (82 S. in 8.), — das uns ein Kunstfreund und warmer Verehrer Beethoven's so eben mittheilt, können wir nur die Bedeutung eines Curiosums zuerkennen, obgleich wir dem geschätzten Herrn Einsender beipflichten, wenn er uns schreibt: „Wenn Mozart auf Kosten Beethoven's emporgehoben wird, so wird dadurch natürlich bei den Bewunderern Beethoven's ein sehr peinliches Gefühl hervorgerufen, ja, ihrer innersten Religion ein grosses Aergerniß gegeben.“ Dass aber bei der Schwäche der menschlichen Natur sich eine Reaction erzeugen könne, die sich gegen die Verehrung Mozart's kehren dürfte, befürchten wir weniger, da ja das Verhältniß Mozart's zu Beethoven längst festgestellt und in Dr. Nohl's Schriftchen durchaus nichts neu ist, als die unglaubliche Thatsache, dass heutzutage noch ein Nachfolger Ulibischeff's ersteht, der diesen in der Verkennung Beethoven's noch überbietet.

Freilich, wer nach O. Jahn's vier Bänden „W. A. Mozart“ dasselbe Thema noch einmal auf 82 Seiten behandelt, muss zu einer pikanten Würze greifen, um sich geniessbar zu machen oder wenigstens zu reizen. Daher denn der Entschluss, auf Kosten Beethoven's sich die ästhetischen Sporen zu verdienen! Es wird aber genügen, die Art und Weise, wie das geschieht, durch eine Stoppellese auf diesem vertrockneten Saatsfelde, dem eine neue Würdigung Mozart's entkeimen sollte, zu charakterisiren; einer Widerlegung bedarf es nicht bei Urtheilen, welche der Nullität und Cassation verfallen, sobald sie bekannt werden. Uebrigens ist Herr Dr. Nohl weder durch Ulibischeff's, noch durch Jahn's Mozart befriedigt; der Letztere schreibt ihm nicht gefällig genug, und der Erstere „reicht in den letzten Dingen überall nicht aus“. Und unmittelbar darauf heisst es: „Es fehlt in diesem Felde (?) an einem Werke, das, wie Göthe's Biographie von Lewes, sich wie ein Roman läse, ohne wie Heribert Rau's neues Buch wirklich ein Roman zu sein.“

Sollte Herr Nohl uns durch sein gegenwärtiges Schriftchen eine Aussicht auf Abhülfe dieses Mangels durch ihn selbst haben eröffnen wollen? Eine folgende Stelle scheint indess anzudeuten, dass es fürs Erste nur auf eine Habilitation zu Vorlesungen abgesehen ist; denn Herr Nohl sagt: „Die Behandlungsweise des vorliegenden Gegenstandes (also Mozart's!) auf Universitäten wird um so viel besser sein, als sie die Phantasie und vor Allem die Empfindung aufs tiefste erregt. Sie wird nur dann den richtigen Punkt getroffen haben, wenn der junge Mann sich getrieben fühlt, von dem Worte und den Büchern über Musik zu den grossen Tonwerken selbst zu eilen.“ (!) — Er erwartet Dinge, die ein phantastisches, mit philosophischen Brocken gespicktes Kunstgeschwätz niemals zuwege bringen wird. Oder glaubt er wirklich, dass seine physiognomische Analyse des Portraits von Mozart, namentlich die Beschreibung seiner Nase, „die nicht, wie bei Beethoven, durch einen tiefen Einschnitt von der Stirn getrennt war, so dass der Sitz des Denkens von dem Organ des sinnlichen Spürens losgelös't wäre“, — oder dass seine Charakteristik der vierhändigen Fuge in *F-moll* als Beispiel „einer religiösen Stimmung“, als „ein Bussgang, so wie ihn Gretchen macht in der Angst ihrer Seele“ (S. 42), — oder dass die empörende Pikanterie: „Das *Es-dur* beim Auftreten der Elvira bezeichnet die vorherrschende Sinnlichkeit — so verschmerzt es sich leichter, wenn der Undankbare sie verlässt — und das wiederkehrende *Es-dur* in der zweiten Arie spricht unverhohlen aus, was es ist, das dem armen Mädchen fehlt; es ist weniger das Herz, als die Sinne, die den Treulosen geliebt haben“ (!) — glaubt also Herr Nohl wirklich, dass diese Behandlung der musicalischen Aesthe-



„tik den jungen Studiosus „von dem Worte zu den Werken“ treiben werde??

Doch zu Beethoven. Dass seine Nase gegen die Mozart'sche zurücksteht, haben wir gesehen; denn diese letztere deutet unter Anderem mit „ihrer Spitze, die wieder vordrängt, auf ein Eindringen in das Objective, das er wie kein anderer Musiker hat.“ (S. 15.) Auch hat Mozart „zum guten Glücke nicht das Mehr von cholerischem Feuer, das Beethoven beim geringsten Anlass übermässig zornig werden liess und, was schlimmer ist, ihn fortwährend zum Handeln, zum Einwirken auf die Welt, also (?) aus den Gränzen der Kunst heraustreibt.“ (!)

„Bach und Händel waren fest im Glauben. Sie glaubten, dass Christus Gottes Sohn und gekommen sei, die Welt zu erlösen (S. 21).—Haydn war noch kirchenfromm, aber wie ein Kind; er untersuchte nicht den Inhalt seiner Religion, aber er kümmerte sich auch im Grunde nicht viel darum (S. 27).—Mozart ging ebenfalls noch zur Kirche, aber man kann nicht sagen, dass seine Andacht mit der damaligen Kirche in besonderer Verbindung gestanden hätte; es war mehr blosser Natur-Andacht (S. 29). Erst er war frei von der bestehenden Religion, die dem Menschen die Sinne band—aber auch frei von dem Sehnen, das die Zeit nach ihm erfüllte und die Menschen wiederum band“ (S. 31).

„Beethoven war die bisherige Religion ganz fremd, er ging nicht einmal mehr zur Kirche, wie Mozart es noch aus Gewohnheit gethan. Er bezeichnet das Sehnen der Welt nach einem neuen Inhalte. Er ist tief und gross—aber mit Trauer sieht man die schönen Gestalten, die der göttliche Mozart so eben für die Musik gewonnen, wieder schwinden und statt herrlicher, schöner Menschen Wesen hervortreten, die nicht Fleisch noch Bein haben, sondern wie Schemen einherschweben. Es tritt ein Ueberschuss von Geist ein, der das Gefühl für reine Schönheit so sehr beleidigt“ (S. 31).

„Beethoven wird es im eigentlichen Sinne zuweilen in seinen Gränzen zu enge, d. h. wenn man annehmen will, dass ihm die Sphäre der Musik von der Natur angewiesen war. (!) Er scheint, wie Schiller, zum Philosophen oder zum Staatsmanne (!) mehr berufen, als zur Kunst. Aber da seine Zeit kein öffentliches Leben kannte, worin sich der Mann zum Manne entwickeln konnte, da er alle seine Tage im engen Kreise des Privatlebens versitzen musste, so blieb ihm nichts übrig, als zu geistigen Thaten zu greifen“ (S. 35, 36).

Diese Erklärung der Beethoven'schen Tonschöpfungen setzt dem ganzen abgeschmackten Raisonnement die Krone auf. Ach lieber Herr Dr. Nohl, wenn allen denen, die ihre Tage oder ihre Inexpressibles auf den Bänken oder

den Kathedern im Kreise des Privatlebens absitzen müssen, nichts übrig bliebe als geistige Thaten *à la* Beethoven, dann wäre Genie und Kunstlehre noch weit überflüssiger, als jetzt Ihre Broschüre!—Doch weiter!

„Von Mozart's Phantasie in *C-moll* hat Beethoven für seine Claviersachen viel gelernt, aber nicht in Bezug auf Schönheit. Unzweifelhaft ist der Ideengehalt seiner Clavier-Sonaten, die mit Recht ein unerschöpflicher Born der Poesie heissen, weit grösser, als der der Mozart'schen. Aber eben dieser überschüssige Gehalt verhindert, besonders in den Adagio's (?), gar oft die klare Uebersichtlichkeit und freie Bewegung, es wird ein gewisser Holzton nicht ganz überwunden, es kommt nicht zum reinen Klingen. Andererseits treibt die Macht seines Geistes ihn gerade hier zum ersten Male in auffallender Weise über die Gränzen seiner Kunst hinaus; wir meinen das bereits genannte Recitativ in der Sonate Op. 31, Nr. 2. Der leidenschaftliche Drang seiner Empfindung lässt ihm keine Ruhe, er will durchaus „sprechen“, er muss sich verständlich machen. Da das Mittel aber, zu dem er greift, nur der Schein der wirklichen Rede ist, nur eine Erinnerung, dass dramatische Worte von der Musik in dieser Weise begleitet zu werden pflegen, so tritt an solchen Stellen das gerade Gegentheil von dem ein, was beabsichtigt wurde; der volle Strom der reinen Empfindung ist unterbrochen, und das Höhere, was uns dafür entschädigen sollte, die deutliche, klare Sprache des Geistes, erscheint nicht, da nicht wirkliche, von der Musik nur beseelte und erhöhte Worte kommen, sondern der leere Schein derselben, die nüchterne Allegorie. So sind wir wie mit kaltem Wasser übergossen, und alle Mühe, die sich manche Clavierspieler geben, möglichst viel Ausdruck in eine solche Stelle zu legen, enthüllt nur um so mehr, dass hier recht eigentlich ein musicalischer Inhalt fehlt“ (S. 47).

„Beethoven's Gestalten schweben wie Max und Thekla in ewiger Kühle“ (S. 50).

„Bis zur vollen Persönlichkeit, die frei einherwandelt, auf eigenen Füßen, ohne Anhalt, hat Beethoven selbst Leonore, „die edelste der Frauen“, nicht zu bringen vermocht; selbst diese in manchem Punkte so schön gezeichnete Figur lehnt sich noch so an das Orchester an, wie etwa die Figuren des *Haut-relief* an die Marmorwand; sie möchten hervortreten und frei handelnd dastehen, aber sie können nicht, ihre Existenz, ihre Bewegungen sind an etwas Fremdes gebunden: es ist eine Art Pflanzenleben.—Im Fidelio liegt der Schwerpunkt so sehr im Orchester, dass man den grössten Theil dieser Oper durchaus mit geschlossenen Augen zu hören vermag, ohne ein Bedürfniss zu bekommen, auf die Bühne zu schauen; denn überall, wo die Musik wirklich schön ist, ist sie ein blosser lyrischer



Erguss, der nicht unbedingt gerade zu der Situation gehört, die auf der Bühne vor sich geht. Und wo die Musik mit der Handlung geht, hat sie einen Holzton, etwas Hohles\*), und sitzt niemals so dem Worte und der That auf dem Leibe fest gegossen, wie die Mozart'sche. Selbst in den Stücken, die am meisten dramatisches Leben haben, kommen leere Stellen vor, dunkle Punkte, wo Licht und Klang nachlässt oder gar ganz aufhört; es reisst ihm gar oft die Schnur, an die Mozart mit solcher Sicherheit von Anfang bis zu Ende Alles anreihet, und selbst die schönsten Einzelheiten, das unendlich frohe Aufjauchzen der Seele, das eine Beethoven'sche Melodie in jedem Zuhörer hervorruft, vermögen nicht, für diesen Mangel zu entschädigen. Sogar das Duett: „O namen-, namenlose Freude“, das im Schwunge seiner Empfindung kaum seines Gleichen hat, hat etwas von jenem *ίχωρ*, wenn man als Beispiel dagegen hält, wie Belmonte und Constanze ihre Wiedervereinigung herausingen. Und doch ist dies bei Weitem keine der besten Compositionen Mozart's; sie hat zu viel Bravour, wie die *B-dur*-Arie der Constanze; aber einzelne Stellen sind von einer Wahrheit, ja, von einer Gluth der Empfindung, dass Fidelio und Florestan dagegen höchstens Fischblut in den Adern zu haben scheinen“ (S. 55).

Doch wir brechen ab und übergehen, so ergötzlich sie auch sind, die Beweise gegen Schiller's und Beethoven's Anhänglichkeit an die *Fraternité* der Revolution, weil Jener gesungen: „Seid umschlungen, Millionen!“ und Dieser: „Es liebt der Bruder seine Brüder!“ — die Zusammenstellung des Chors der Gefangenen und ihrer „Freiheit!“ mit dem *Viva la libertà!* im Don Juan — die Belehrung, dass die Phantasie-Sonate in *Cis-moll* kein Erzeugniss wirklicher Liebe, sondern nur „ein Brief an Giulietta ist, den er ihr schreibt, um sie zu trösten durch ruhiges Zureden im Adagio (!), sie zu erquicken durch die Zärtlichkeit des Allegretto“ u. s. w. (S. 56) — und machen unsere Leser nur noch mit der Prophezeiung (S. 82) bekannt, dass „vielleicht schon nach hundert Jahren nur der Forscher in der Kunstgeschichte nach Beethoven und seinen Werken fragen wird, während Mozart, wie jetzt schon Raphael, in Aller Herzen leben wird.“ — Arme Zukunftsmusiker! was wird dann vollends aus euch werden?

\*) Wer so etwas dem Duett zwischen Pizarro und Rocco, dem Grab-Duett, dem Terzett und dem Quartett im Kerker gegenüber schreiben kann, der ist entweder musicalisch unzurechnungsfähig oder will durch Frechheit Effect machen!

## Ueber Quartettspiel.

Frankfurt am Main, 21. April 1860.

„Die ein, zwei und drei Mal gesagte Wahrheit hat fast gar keine Wirkung; — hundert Mal muss sie gesagt werden. Und auch das ist nicht genug; die Wahrheit muss nicht nur oft gesagt werden, in verschiedenen Gestalten wiederholt, sie muss auch am rechten Orte und zu rechter Zeit gesagt werden. (W. Monatschrift, December-Heft, 1855.)

Der zweite Cyklus unserer Quartette ist nun mit der vierten Sitzung geschlossen. Die Theilnahme des Publicums ist sich gleich geblieben; jeder Abend sah den Saal im Holländischen Hofe gefüllt und die Hunderte von Zuhörern mit gespannter Aufmerksamkeit den Vorträgen folgen. Zur Ausführung sind gekommen:

Am 25. Februar: die Quartette in *D-moll* von Spohr (Op. 84) und *D-dur* von Mozart, dann, „auf Verlangen“ aus dem ersten Cyklus wiederholt, das Quintett in *C-dur* von Franz Schubert.

Am 10. März: die Quartette in *G-moll* von Fr. Messer (Manuscript), in *G-dur* von Haydn (Op. 64) und in *C-dur* von Beethoven (Op. 59).

Am 27. März: die Quartette in *A-moll* von Fr. Schubert, in *B-dur* von Beethoven (Op. 18), nebst dem Geigen-Trio in *Es-dur* (in sechs Sätzen) von Mozart.

Am 12. April endlich: die Quartette in *G-moll* von Haydn (Op. 74), in *F-moll* von Beethoven (Op. 95), nebst dem Octett in *Es-dur* von Mendelssohn (mit Beiwirkung der Herren R. Becker, Dietz, Stamm und G. Becker).

Vorab erheischt es die Pflicht der Kritik, der Leistungen der Vereinsgenossen, Stein (zweite Violine), Welcker (Viola) und Brinkmann (Violoncell) zu erwähnen. Wer da bedenkt, welche Aufgabe im Quartett den beiden Mittelstimmen und ganz besonders dem Violoncell gestellt ist, welche bescheidene Unterordnung (im Allgemeinen) von Ersterem, und welch mächtiges, bisweilen imponirendes Hervortreten vom Basse gefordert wird, der fand fast bei jedem Satze Gelegenheit, sich über das rechte Maass künstlerischer Weisheit Seitens dieser Herren zu freuen. Und war diese Haupt-Ingredienz im Vortrage vorhanden, so wird es leicht begreiflich, dass die Anforderungen an reine Intonation, schulgerechte Anwendung des Bogens, aber auch an richtige Betonung kaum etwas zu wünschen übrig gelassen. Der Alte, der diese Zeilen niederschreibt, der selber über dreissig Jahre das Quartettspiel cultivirt und in der classischen Epoche das Höchste gehört, was darin geleistet worden, er wüsste an den Leistungen dieser drei Jungen nichts Bemerkenswerthes aussetzen, was um so höher anzuschlagen, als ihnen sowohl nach der technischen wie auch ästhetischen Seite hin durch die bisweilen genommenen Tempi kaum zu lösende Räthsel aufgegeben waren, welche Schuld jedoch nicht auf ihre Rechnung zu stehen kommt.

Insbesondere fühle ich mich verpflichtet, die Musikwelt auf Herrn Brinkmann aufmerksam zu machen. Es will mir scheinen, dass diesem auf dem classischen Boden der Wissenschaften nicht minder gebildeten Künstler eine schöne Zukunft bevorsteht, und zwar auch nach der Seite des Concertisten hin. Er scheint überhaupt berufen, der guten Musik als kräftige Stütze dienen zu sollen. Möge er darum stets ein wachsameres Auge haben, um nicht auf dem grossen Markte der Virtuosen-Schwindeleien mit in den Strudel gezogen zu werden.

Mit Beginn des zweiten Cyklus war allen Wahrnehmungen nach ein wesentlich anderer, besserer Geist in den Saal eingezogen, der von der sehr kleinen Zahl von Sachkennern freudig begrüsst wor-



den. Es schien, als habe Herr Straus alle seine im ersten Cyklus fortan Preis gegebenen Irrthümer abgeschüttelt und sollten wir fernerhin mit allen im Quartettspiel verpönten Virtuosen-Manieren, deren in unseren früheren Berichten bereits ausführliche Erwähnung gethan worden\*), verschont bleiben. Dieser bessere Geist wirkte sogar bis auf Verstärkung des angewandten Colorits. — Dass jedoch diese Aenderung der Dinge die Folge unserer kritischen Bemerkungen gewesen, wird sich ein Fachmann nicht einbilden, der den autonomen Charakter des modernen Virtuositenthums kennt, dem lediglich der äussere Erfolg Lehrer und Richter zugleich ist. Wäre der Verfasser auch einen Augenblick von der Eitelkeit verblendet gewesen, es könne diese Umkehr zum Besseren doch die Folge seiner von Wohlwollen zeugenden Ermahnungen sein, so hätte ihm Herr Straus persönlich bald nach der ersten Sitzung jede Illusion benommen. Dem sei jedoch, wie immer, so muss constatirt werden, dass Herr Straus sowohl in der ersten wie auch in der zweiten Sitzung eine musterhafte Haltung bewiesen hat. Mit rühmenswerther Mässigung hat er das vom Componisten vorgeschriebene Tempo bei jedem Satze der zur Ausführung gekommenen sechs Werke ergriffen und durchgeführt; mit eben so rühmenswerther Consequenz hat er allen Gelüsten nach Anwendung verpönter Stricharten widerstanden, wozu allein schon das Mozart'sche Quartett in *D-dur* viele Gelegenheit bieten konnte. Jedoch „der Vogel lässt das Waldgeschrei nicht“, und ein fixfertiger Virtuose entsagt den durch grosse Mühe sich angeeigneten Kunststücken und Manieren auf die Länge der Zeit auch nicht, warnte ihn selbst eine innere Stimme.

Eine Ueberraschung solcher Art hat uns Herr Straus in der dritten Sitzung bereitet. Nachdem das Schubert'sche Quartett mit fast weinerlicher Sentimentalität im ersten Satze, in den anderen Sätzen durchweg mit viel zu weicher Färbung zu Gehör gebracht worden, und nachdem das darauf gefolgte Mozart'sche Trio hingegen, mit Energie und lobenswerthem Verständnisse in allen Sätzen vorgetragen, die Versammlung wahrhaft elektrisirt hatte, kam das Beethoven'sche Quartett in *B-dur* an die Reihe. Dieses Werk schien aussersehen zu sein, den Herrn Concertmeister für seine bisher bewiesene Enthaltensamkeit entschädigen zu sollen. Im Tempo *Furioso* ward der erste Satz abgejagt, sämtliche abzustossende Tonleitergänge erfreuten sich der Anwendung des springenden Bogens in staunenswerther Force, indess die Mitglieder den Regeln der Schule getreu blieben. Der Effect dieses Kunststückes war *foudroyant*. (Wir Deutschen haben für dergleichen Effecte kein richtig bezeichnendes Adjectiv.) Dagegen war das Adagio schön und würdig gehalten, auch vortrefflich nuancirt. Anticipiren wir zur Stelle die Einleitung zum vierten Satze, „*La Malinconia*“, als nicht minder mit richtigem Verständnisse gegeben, so muss die Ausführung des Scherzo „*Allegro*“ und des „*Allegretto quasi Allegro*“ (4. Satz) in die Rubrik des Virtuosen-Unfugs gestellt werden. Alle die wirkungsvollen Synkopen im Scherzo, die schon ihrer Natur nach eine gewisse Zeitdauer erfordern, mussten in der Sturmflut nothwendiger Weise untergehen.

Schuppanzigh, allenfalls Zeuge dieser Raserei, würde an Herrn Straus die Frage gerichtet haben: Erkennen Sie denn nicht, dass in diesen Synkopen ein wesentlicher Theil des dem Satze inwohnenden Charakteristischen liegt, diese daher eine gemessene Zeitdauer haben sollen, abgesehen davon, dass deren richtige Beachtung den Spielern die Möglichkeit bietet, die vielen *sf* im Sinne der Composition auszudrücken, wodurch das gemüthlich schalkhafte Wesen des Satzes erst an die Oberfläche gebracht werden kann? Der springende Bogen hierbei ist pur eitle Futschelei, wenn auch eine meisterliche. — Zur Sühne des in seinem Werke tief gekränkten Autors würde wohl aber der unübertroffene Meister des Quartettspiels, der Zögling von Haydn und Beethoven, nach Anhörung des vierten Satzes, darin der springende Bogen abermals einen *foudroyanten*

Effect gemacht, auf eine mehrtägige Freiheitsstrafe erkannt haben, denn ein Kunstgebot lautet: Du sollst ein geheiligtes Tonwerk nicht muthwillig verderben.

Herr Straus wendet ein, dass ein anhaltendes *Détaché*, nach der Regel ausgeführt, den Arm sehr ermüdet. Das ist wahr, aber bei Leibe kein Grund zu schädlichem Missbrauche des Bogens im Quartett. Von einigen Koryphäen des Violinspiels in früherer Epoche ist bekannt, dass sie Kräftigung ihres rechten Armes auf mannigfache Weise zu erreichen versucht haben; der Eine, indem er seine Studien häufig in einem mit Möbeln und Bildern angefüllten Locale vorgenommen, der Andere, indem er sich in einer vollgepfropften Scheune geübt, ein Dritter wieder, indem er recht oft die Kegelbahn besucht. Letzteres hat auch Mayseder gethan. Der kleine, schwächlich aussehende Mann war im Stande, die schwersten Kugeln hinaus zu werfen und mit dieser gymnastischen Uebung Stunden lang fortzufahren. Was war ihm dagegen sein schwerer Geigenbogen, selbst bei der stärksten Bespannung des Instrumentes! Kein Wunder, dass die Sehnen seines Armes so gestählt waren, dass er mit seinem Tone sogar den ungeheuren Raum der kaiserlichen Reitschule mit Leichtigkeit ausfüllen konnte. Die alten Wiener mögen sich nur an die Arie mit obligater Violine in Naumann's „*Vater unser*“ (1817 oder 1818) erinnern. Was möchte wohl im gedachten Raume von diesem und jenem Violinspieler der Gegenwart mit seinem mit Butter oder Pomade bestrichenen Bogen (dazu noch leicht wie ein Federkiel!) zu hören sein?

Von unseren kritischen Verhandlungen hat auch die Deutsche Musik-Zeitung (Wien) in Nr. 9 Notiz genommen. Sie erklärt sich im Punkte der übermässigen Anwendung des springenden Bogens einverstanden, jedoch mit einer Beschränkung, z. B. das angeführte Motiv aus dem Allegretto des Beethoven'schen *F-dur*-Quartetts, Op. 59, lasse sich ihrer Ueberzeugung nach im Piano nicht anders geben, als mit springendem Bogen. — Der diese Worte dort ausgesprochen, hat seine Ueberzeugung offenbar aus der Praxis unserer Zeit geschöpft; es ist ihm unbekannt geblieben, dass die classische Epoche von jener Strichart nichts gewusst, dass selbe ihre Erfindung erst Herrn de Bériot verdankt, dessen Schüler Haumann, Vieuxtemps, Therese Milanollo und Andere noch sie weiter verbreitet und beide Letztgenannte sie auch im Quartett eingeführt haben. Es wird dem jungen Kritiker in der Deutschen Musik-Zeitung ein Leichtes sein, sich bei alten Musikern der Kaiserstadt, die Schuppanzigh († 1830) gehört haben, diesfalls zu erkundigen, vielleicht bei Professor Joseph Böhm, der — beigehend bemerkt — dem Unterzeichneten seine volle Zustimmung in Betreff unseres Gegenstandes übermittelt hat. Diese Alten werden ihm sagen, dass der springende Bogen gerade im Piano am allerunnöthigsten, aber auch am allerabscheulichsten ist — versteht sich im Quartett. Wenn die geigende Jugend eine derlei „Ueberzeugung“ in einem Fachblatte lies't, so wird sie um so mehr angeeifert, bei der falschen Anwendung des Bogens zu verharren. Es steht uns vielleicht gar noch die Ueberraschung bevor, den springenden Bogen auch in der Sinfonie sein Unwesen treiben zu sehen, und wahrlich, der vierte Satz der Sinfonie in *B-dur*, der *Dur*-Satz im Scherzo der in *c-moll*, die Prometheus-Ouverture, aber auch Theile aus Werken der anderen Classiker müssten einen diabolischen Effect hervorbringen.

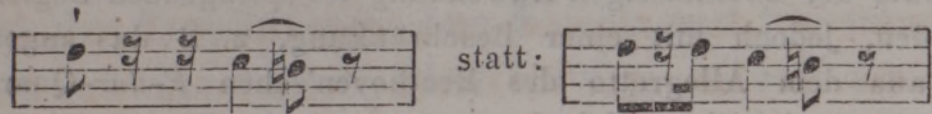
Nun sei es gestattet, Allgemeineres, unserem Gegenstande Angehöriges, zu berühren.

Es ist schon in Beethoven's Lebenstagen beklagt worden, wie derselbe durch die Tempo-Bezeichnung einzelner Sätze in den Quartetten und Clavierwerken, dergleichen durch die Profusion der Vortragszeichen (vornehmlich in seinen letzten Schöpfungen) sowohl richtige Auffassung als auch Ausführung erschwert habe. Der Grund hiervon dürfte nur in dem Uebermaasse von Sorgfalt für das Richtige nach beiden Seiten hin zu suchen sein. Im „musicalischen Theile“ der dritten Ausgabe seiner Biographie habe ich diesem wich-

\*) Siehe Nr. 49 im vorigen und Nr. 8 in diesem Jahrgange.



tigen Punkte besondere Aufmerksamkeit gewidmet, und erinnere nur an das II., S. 246, Bemerkte, wie Marx 1824 in seiner kritischen Besprechung der *As-dur*-Sonate, Op. 110, erkannt hat, dass deren erster Satz mit Adagio, nicht mit Moderato, wie Beethoven geschrieben, zu bezeichnen sei. Der Meister schien das Richtigere seines Kritikers eingesehen zu haben. Mit Schuppanzigh, der im Laufe der Epoche sich zu einer hohen Autorität in Vortragssachen erhoben hatte, gab es in diesem Punkte mit Beethoven nicht selten Streit; da indess der Meister den öffentlichen Quartett-Vorträgen schon um die Mitte seiner Epoche selten, die letzten Jahre gar nicht mehr beigewohnt hatte, so konnten die Herren Quartettisten in streitigen Fällen stets ihre Ansicht zur Geltung bringen. — Halten wir uns in diesem Falle lediglich an das Quartett in *F-moll*, Op. 95 (aus dem Jahre 1814), das von Herrn Straus und Genossen in der letzten Sitzung zur Ausführung gekommen ist. Der dritte Satz trägt die Ueberschrift: *Allegro assai vivace, ma serio*. Wenn der Begriff von Ernst in der künstlerischen Darstellung den Begriff von Würde stets oder doch zumeist involvirt, so erscheinen in dieser Ueberschrift die Worte „*assai vivace*“ als am unrechten Orte, daher den Hauptbegriff beeinträchtigend. Wenn man sieht, dass fast alle Tempo-Bezeichnungen in den classischen Werken der Instrumental-Musik in unseren Tagen ihre Geltung verloren, so wollen wir uns nicht verwundern, dass dieser dritte Satz von unserem Vereine in ein Staub aufwirbelndes Presto umgewandelt worden, wobei natürlich von einem *Serioso* nichts bemerkt werden konnte. Die auf gleicher Höhe stehenden Intervalle konnten nicht zum Ausdruck gebracht werden. Schon der erste Tact und so fort war zu hören:



Die Viola allein trotzte dem Presto und blieb keinen Ton schuldig.

Der vierte Satz dieses von den Quartett-Vereinen leider allgemein in den Hintergrund gestellten Werkes hat die befremdende Ueberschrift: *Allegretto agitato*. Wenn Haydn und Mozart einen Satz mit *Allegretto* überschreiben, so ist damit nicht nur dessen Bewegung, sondern auch seine Charakteristik aufs unzweideutigste angegeben, daher es für kundige Spieler des weiteren Prüfens gar nicht bedarf. Wir wissen, dass wir es mit einer heiteren Musik zu thun haben, und halten uns an diesem Begriffe. Was soll man aber aus einem *Allegretto agitato* machen? Herr Straus hat es uns gezeigt. Er hat wohl gethan, das *Allegretto* zu ignoriren, weil dessen Begriff im offenen Widerspruche steht mit dem fast leidenschaftlich erregten Inhalt des Haupttheiles im  $\frac{6}{8}$ -Tact. Dass er aber das *Agitato* gleich in Presto umgewandelt, daran hat er sehr übel gethan. Bei solcher Umwandlung musste der Charakter gänzlich zu Grunde gehen. Der springende Bogen schliesslich im letzten Theile Prestissimo hat der wahrhaft nervenerschütternden Musik den Garaus gemacht. Es versteht sich fast von selbst, dass dessen Wirkung auf das unschuldige Auditorium eine überwältigende gewesen. Und das scheint wohl der oberste Zweck von derlei Virtuosen-Rasereien zu sein.

„Das ist das Geheimniss der Beethoven'schen Compositionen, dass, je schneller sie gespielt werden, desto grössere Wirkung sie machen.“

Mit diesen Worten dankte der Pianist Dreyschock im Frühling des vorigen Jahres nach dem Vortrage der Beethoven'schen Sonate mit Violine in *G-dur*, Op. 30, einer ansehnlichen Versammlung in einem Privathause zu Darmstadt für den erhaltenen Beifall. Ein hochstehender Musiker, Zeuge dieser Production, hat diese hochwichtige Enthüllung des bis dahin tief verborgenen Geheimnisses zur Stelle notirt und mir mitgetheilt. Ich gebe mir hiermit die Ehre, dieses enthüllte Geheimniss den würdigen Männern am Niederrheine und an der österreichischen Donau, die seit Jahren unablässig be-

müht sind, die Wahrheit auch in solcher Beziehung dem verkommenen Theile des Musikergeschlechtes zu predigen, zum Nachdenken vorzulegen\*).

A. Schindler.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Ferdinand Hiller hat in diesen Tagen auf den einstimmigen Beschluss des Vorstandes der Gewandhaus-Concerte in Leipzig den Ruf erhalten, die Director-Stelle an denselben, die durch J. Rietz's Abgang nach Dresden erledigt worden ist, zu übernehmen. Die Nachricht davon, die uns mit einem schwer zu ersetzenden Verluste bedroht, hat hier eine wahre Aufregung unter dem musicalischen Publicum hervorgebracht, die ein schönes Zeugnis für die Erkenntnis des Werthes eines so hervorragenden Mannes für die Stadt Köln ist, und wir dürfen uns der Hoffnung hingeben, dass die von allen Seiten gethanen, für den grossen Meister der Tonkunst höchst ehrenvollen Schritte ihn seiner hiesigen Wirksamkeit erhalten werden.

Für das Victoria-Theater in Berlin ist ausser dem warschauer Ballet auch Offenbach's Opern-Gesellschaft in Paris zu einem Gastspiel im Laufe des Sommers engagirt.

**Karlsruhe.** An Stelle des abgegangenen Herrn Schnorr wurde Herr Stolzenberg von Würzburg, ein junger Tenorist mit sehr schöner Stimme, hier engagirt.

**Paris.** Louis Brassin ist ein gewaltiger Clavierspieler, das ist unbestreitbar. Seine Technik ist ausgezeichnet, sein Vortrag hat glänzende Vorzüge, seine Finger brauchen nichts weiter zu lernen. Allein bei einem Künstler von seiner Bedeutung verlangt man mehr als das alles, Vollendung, Stil, geistige und künstlerische Auffassung. Dass Brassin dies weiss und es ebenfalls zu erreichen strebt, hat er besonders auch in seinem dritten Concerte bewiesen. Er sucht noch, wie so viele Andere, seinen Weg; aber wir haben die zuversichtliche Hoffnung, dass er einen neuen und eigenthümlichen einschlagen wird. Nach dem Trio Op. 1 von Beethoven und dem Capriccio von Thalberg über Motive aus dem „Liebestrank“ wurde er noch feuriger beklatscht, als die beiden ersten Male. Darauf spielte er mit unendlichem Reiz und Schwung zwei Etuden von seiner Composition, in denen Jugend, elegante Harmonieen und hübsche Melodieen sind.

(Gaz. mus. de Paris.)

\*) Wir können, so weit wir Dreyschock gehört haben, nur an eine Ironie von seiner Seite bei jener Aeusserung glauben.

Die Redaction.

## 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, 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.