

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 42.

KÖLN, 13. October 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Die Musik in der katholischen Kirche. II. Von L. B. — Beurtheilungen. Für Kammermusik: A. Jadassohn, Quartett, Op. 10 — Woldemar Bargiel, Trio, Op. 20, Scherzo, Op. 13, Phantasie, Op. 19 — Max Bruch, Trio, Op. 5, Quartett, Op. 9 — Georg Vierling, Phantasie, Op. 17. — Für Pianoforte allein: Ferdinand Hiller, Dritte Sonate für das Pianoforte, Op. 78. Von M. L. — Aus Leipzig (Die neue Concert-Saison). Von E—g. — Tages- und Unterhaltungsblatt.

Die Musik in der katholischen Kirche.

II.

(I. s. Nr. 41.)

Eine andere Schrift, welche denselben hochwichtigen Gegenstand — die katholische Kirchenmusik — behandelt, kommt von dem Osten Deutschlands her, während Oberhoffer's „Harmonielehre“ u. s. w., die wir in Nr. 41 besprochen, am äussersten Westen ihren Ursprung hat — ein Beweis, wie sich überall in Deutschland das Bedürfniss einer Reform auf diesem Gebiete geltend macht und zu Bestrebungen anregt, durch praktische Vorschläge und theoretische Hülfsmittel sie zweckmässig zu fördern.

Die Schrift, mit welcher sich dieser zweite Artikel beschäftigen soll, ist zwar nur von mässigem Umfange, allein sie enthält in ihrer ersten Hälfte sowohl interessante Notizen über die Zustände der Kirchenmusik in Oesterreich und namentlich in Böhmen, als Vorschläge zur Abhülfe derselben und zur Wiederherstellung eines würdigen Anteils der Musik am Gottesdienste, welche wegen ihres vermittelnden Charakters sich wohl am ersten zu praktischer Ausführung eignen dürften. Ihr Titel ist:

Jos. Proksch (Director einer Musik-Bildungsanstalt zu Prag), Aphorismen über katholische Kirchenmusik, nebst einem geschichtlichen Ueberblicke des Gregorianischen Choralgesanges.

Prag, bei Karl Bellmann. 1858. 88 S. gr. 8.

Das Wesentliche des Schriftchens enthalten die ersten 47 Seiten in den Abschnitten: „Der Gregorianische Gesang und die Figural-Musik“ — „Der gegenwärtige Zustand der Kirchenmusik und seine Ursachen“ — „Die Orgel und das Orgelspiel“ — „Ueber die Mittel, durch welche die Wiederherstellung einer wahren Kirchenmusik sich bewirken liesse“.

Diesen Abschnitten folgt ein (in Kürze historisch-biographisches) Verzeichniss der älteren und neueren Kirchen-

Componisten und ein zweites von guten Compositionen und Schriften für und über Kirchenmusik. Beide machen keinen anderen Anspruch als den eines Beitrags zu weiterer Verbreitung der Kenntniss der besten Werke und Hülfsmittel.

Der erstgenannte Abschnitt gibt einen Ueberblick über den allmählichen Verfall des katholischen Choralgesanges. Beiläufig bemerken wir, dass sich der Verfasser irrt, wenn er die französische Benennung desselben *plein chant* schreibt und als „vollen Gesang wegen der gleichen Gattung der Töne“ erklärt; es muss heißen *plain chant*, d. i. *cantus planus* (nicht *plenus*) im Gegensatz zum mensurirten und figurirten Gesange, wie der Verfasser selbst in der Sache ganz richtig bemerkt.

Der zweite Abschnitt (im Buche der III., da eine kurze Einleitung mit I. bezeichnet ist) bespricht den Charakter der neueren Kirchen-Compositionen und enthält die bekannten und keineswegs unbegründeten Vorwürfe, die ihnen zu machen sind. Jedoch beurtheilt der Verfasser die Sache vorurtheilsfrei und durchaus nicht ascetisch und zelotisch; er eifert wohl, aber nur gegen die Extreme, und darin zeichnet er sich vortheilhaft vor manchen anderen seiner Gesinnungsgenossen aus, die das Kind mit dem Bade ausschütten und in fanatischer Starrgläubigkeit den Bannstrahl über die ganze Tonkunst in der Kirche schleudern.

Er vermisst unter Anderem in den meisten modernen Messen wahrhaft polyphone Sätze und erklärt diesen Mangel ganz richtig aus dem Wesen der neueren Musik, „welcher die Erweiterung der Kunst einen ungemein grösseren Spielraum für den Ausdruck der kleinsten Regungen und individuellsten Nuancen des Gefühlslebens eröffnet habe.“ Er fährt dann fort:

„Und in der That liegt in diesem particularistischen Eingehen auf die individuellsten, subjectivsten Gemüthsstimmungen eine charakteristische Eigenthümlichkeit der

neueren Musik, so wie andererseits diese Richtung, sobald sie einmal eingeschlagen war, sich immer mehr ausbilden musste, da das Gefühlsleben in dem Maasse sich mit desto capriciöseren Forderungen an die Musik wandte, je mehr die Möglichkeit gegeben schien, durch sie zu einem entsprechenden Ausdrucke zu gelangen. Diese Möglichkeit fand sich einerseits in der Schmiegsamkeit der chromatischen und melismatischen Elemente der Tonbildung, andererseits in der erweiterten und verfeinerten Gliederung des Rhythmus, der nothwendig aus seiner früheren Einfachheit im Chorale und Contrapunkte heraustraten und zu mannigfältigeren und complicirteren Formen sich entwickeln musste, damit die melodische Conception fortan möglichst frei und ungebunden nach ihren eigenen Pulschlägen sich fortspinnen könne.

„Indem nun durch die moderne künstliche Ausbildung des rhythmischen Theiles der Musik der langsame gleichförmige Gang des Chorals und die systematische Gebundenheit des Contrapunktes in eine Mannigfaltigkeit kleiner rhythmischer Unterschiede sich auflöste, musste noch eine andere wichtige Folge sich ergeben. Denn das nun entstehende bunte Gemenge differenter Rhythmen liess sich nicht leicht auf viele Stimmen vertheilen, sondern musste mehr auf eine der Hauptstimmen sich zurückziehen, welche sodann als melodieführende Oberstimme austritt, eine Rolle, die gewöhnlich dem Sopran oder der ersten Geige zu Theil wird.“

„Für die Opernmusik war diese Entwicklung der Monodie allerdings ein unschätzbarer Gewinn, da die dramatisch-musicalische Darstellung ohne diese neue Gestaltung sich niemals zu ihrer dermaligen Höhe hätte erheben können. Dadurch aber ist keineswegs ausgeschlossen, dass die an sich höchst werthvolle Vervollkommnung des Melodiösen alsgleich sich verderblich erwies, sobald sie auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik sich geltend machte, ja, in diesem vollends zur Herrschaft gelangte.“

„Dass aber dieses in der That der Fall ist, lässt sich nicht bestreiten, wiewohl vielleicht Manchem auf den ersten Blick scheinen dürfte, als trügen unsere Messen, weil vierstimmig, vermöge dieser harmonischen Construction doch ein contrapunktisches Wesen an sich.“

„Allein das Charakteristische des modernen vierstimmigen Satzes liegt gerade darin, dass er vom Princip der Melodie durch und durch beherrscht wird, so dass alle Stimmen in eine unterschiedslose harmonische Masse zusammenrinnen. Vergleichen wir nur einmal, um uns dies lebendig zu vergegenwärtigen, einen Händel'schen Chor, etwa das Halleluja im „Messias“ mit einem *Kyrie* oder *Benedictus* in irgend einer unserer modernen Messen u. s. w.“

„Was nun an gediegener contrapunktischer Conception unseren Componisten abgeht, das suchen sie durch pikante Mittel zu ersetzen, nämlich durch den Reiz des Rhythmus, durch üppige Instrumentation u. s. w. — Wie aber, wird man uns einwenden, besitzen wir denn nicht eine bedeutende Zahl von Kirchen-Compositionen, mitunter auch von würdigen Meistern, die eine Fülle künstlich contrapunktischer Sätze, Fugen, Canons und thematischer Verknüpfungen enthalten?“

„Wir stellen diese Thatsache nicht in Abrede und sind gern bereit, das Echte und Gediegene überall anzuerkennen, aus welcher Zeit es uns immer entgegentrete.“

Der Abschnitt (IV.) über das Orgelspiel enthält sehr freimüthige und allerdings betrübende Bemerkungen. So heisst es z. B. S. 28:

„Wir nehmen keinen Anstand, zu behaupten, dass kein Theil der musicalischen Kunst mehr im Argen liege, als das Orgelspiel, namentlich in katholischen Ländern.“

„Diese Entartung und Verwahrlosung tritt uns vornehmlich in drei Punkten entgegen: erstens in dem schlechten Zustande der meisten Orgeln; zweitens in den mangelhaften Anstalten für den Orgel-Unterricht und der daraus sich ergebenden Unkenntniss in der Behandlung des Instrumentes; endlich drittens in der Art und Weise, wie bei der Anwendung des Orgelspiels während des Gottesdienstes verfahren wird.“

„Wie wenig man bei uns auf den Bau guter Orgeln, auf die nöthige Reparatur und den zeitgemässen Umbau alter Orgeln verwendet, ist bekannt und oft genug beklagt worden; am mangelhaftesten sind die Pedal-Tastaturen. So fanden sich z. B. in ganz Böhmen im Jahre 1857 kaum ein Dutzend Orgeln, die eine vollständige Pedal-Tastatur mit den gesammten Tönen der tieferen Octave besassen.“

„Abt Vogler sagt irgendwo: In Böhmen haben die Orgeln achtzehn Pedaltasten fürs Auge und zwölf Töne fürs Ohr, dazu die so genannte kurze Octave von Lilliput.“

„Wie kann bei so mangelhaften Orgeln je an ein obligates Pedalspiel, wie es die Orgelwerke des grossen Seb. Bach erfordern, gedacht werden?“

„Während man zuweilen viel für die Ausstattung und Ausschmückung der Kirche verwendet, geschieht für die Orgel und überhaupt für die Anschaffung guter Chor-Instrumente das Wenigste.“

„Was zweitens die Anstalten zur Erlernung des Orgelspiels betrifft, so wird wohl auch in den österreichischen Staaten hier und da etwas dafür gethan. Es bestehen nämlich Kirchenmusik-Vereine, Orgelschulen, Schullehrer-Seminarien u. s. w., in welchen man bestrebt ist, nach Kräften so Manches für die Heranbildung junger

Organisten zu thun*), allein im Allgemeinen bleibt noch gar viel zu wünschen übrig, denn es gebriicht diesen Vereinen und Schulen vor Allem an reger Theilnahme und an kräftiger Unterstützung von Seiten der hohen und höchsten Behörden wie des musicalischen Publicums im Grossen, und eben desshalb auch an den erforderlichen pecuniären Mitteln; damit hängt ferner der Mangel an tüchtigen Lehrern zusammen, die eine gründliche Schule bei einem anerkannt würdigen Orgelkünstler durchgemacht hätten und dort in den Stand gesetzt worden wären, ihre Kunst nach den Resultaten der neuesten Fortschritte auszuüben.

„Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die katholischen Organisten hinter den protestantischen, namentlich in neuerer Zeit, weit zurückgeblieben sind. Die Ursache dieser Erscheinung ist wohl zum Theil darin zu suchen, dass bei den Protestanten Choralgesang und Orgelspiel einen Haupt-Bestandtheil des Gottesdienstes ausmachen und in einem viel entscheidenderen Verhältnisse zu diesem stehen, als bei uns, weshalb auf die Bildung der Organisten und auf gute Orgeln dort auch mehr gesehen werden musste.“

„Was daher die Art und Weise der Behandlung oder die Methode des Orgelspiels betrifft, so ist es geradezu dahin gekommen, dass wir mit wenig Ausnahme**) bei den Protestanten in die Schule gehen möchten, wie das schon aus der sehr reichhaltigen Orgel-Literatur derselben sich erkennen lässt.“

„Wir erinnern hier nur an einige der berühmtesten Organisten neuerer Zeit, z. B. an J. C. Rink, A. Hesse, E. Köhler, Brosig, L. Thiele, C. F. Becker, W. Bach, Schneider, F. Kühnstedt, A. Klengel, Ritter, Winterberg und Andere.“

Als Mittel (Abschnitt V.) zur Wiederherstellung einer wahren Kirchenmusik verlangt der Verfasser zuvörderst die zweckmässige musicalische Bildung nicht nur der Lehrer, Chor-Dirigenten und Organisten, sondern auch der Geistlichen. „In früheren Jahrhunderten“, sagt er, „ist der katholische Kirchengesang vorzüglich durch die Geistlichen gepflegt und ausgebildet worden; wenn er in neuerer Zeit verunstaltet und verweltlicht wurde, so kann man den Clerus zum mindesten nicht von aller Verantwortung

freisprechen. Der Clerus wird es daher auch sein, von dem man eine Reform des Kirchengesanges zunächst beanspruchen darf und muss. Er wird jedoch diese Verpflichtung nur dann erfüllen können, wenn er im Besitze der erforderlichen musicalischen Bildung ist. Dies aber zu erstreben, ist nur in den geistlichen Lehranstalten möglich. Der beste Grund hierzu liesse sich in den Knaben-Seminarien legen, von denen man mit Recht eine entsprechende Heranziehung zum geistlichen Stande erwartet. Bis jetzt ist für die musicalische Ausbildung der Geistlichen wenig geschehen. Dass hin und wieder Einzelne, durch besondere Verhältnisse begünstigt, eine Ausnahme machen, ist eben nur zufällig und kann nicht in Anschlag gebracht werden; die Mehrzahl bleibt in musicalischer Beziehung vernachlässigt. Der Geistliche selbst muss in der Kirche, wenn auch nur am Altare, als Sänger auftreten, er hat die Oberaufsicht über die Kirchenmusik, den Volksgesang und das Orgelspiel. Hieraus ergibt sich das Maass der musicalischen Qualification, welche jeder Geistliche besitzen sollte.“

Sodann fordert der Verfasser Wiederherstellung des Volksgesanges in der üblichen Landessprache.

„In der ersten Blüthezeit der Kirche entstand neben der Hymnologie der Choralgesang. Nach und nach bildete sich die Psalmodie aus, bis aus ihr das religiöse Volkslied hervorging. So nahm das Volk, die christliche Gemeinde, nach Maassgabe der Befähigung Theil am Gesange. Ganz besonders wurde das gottesdienstliche Volkslied durch die Reformation gefördert.“

„In den Historisch-Politischen Blättern wurde einmal nicht unpassend bemerkt: Man sang sich in die Reformation hinein. Die Reformatoren betrachteten den Gesang als eines ihrer vorzüglichsten Mittel, das Volk für ihre Zwecke zu gewinnen, während man katholischerseits dieses Feld zu lange brach liegen liess.“

„Es wird daher, wenn es überhaupt mit der katholischen Kirchenmusik besser werden soll, der Choralgesang der Gemeinde neu zu beleben und zu fördern sein. Zu diesem Ende bedürfen wir vor Allem echt katholischer Gesangbücher. Es existiren zwar deren bereits eine grosse Anzahl und mitunter treffliche Arbeiten, z. B. das dresdener, freiburger, breslauer, kölnische, münsterische, ferner die Auswahl der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit: *Canticum spiritualia*, München, 1845; aber in unserem Vaterlande Böhmen haben wir noch immer kein allgemein von der Kirche anerkanntes Gesangbuch.“

„Die allgemeinere Wiederaufnahme und Verbreitung des altkatholischen Kirchengesanges dürfte allerdings für den Anfang dadurch erschwert werden, dass er nicht ohne Unterbrechung aus den vergangenen Jahrhunderten sich fortgepflanzt hat, sondern allmählich von der Instrumental-

*) Nicht unerwähnt darf hier die Organistenschule bleiben, welche der Kirchenmusik-Verein in Prag um das Jahr 1830 ins Leben gerufen und an welcher Anstalt seit 1840 der rühmlichst bekannte C. Pitsch († 12. Juni 1858) als Director und Lehrer wirkte. Diese Anstalt erfreut sich eines sehr segensreichen Gediehens für die Heranbildung junger Organisten.

**) Rühmliche Erwähnung unter den vaterländischen Organisten katholischer Religion verdienen J. Krejci und C. Pitsch in Prag und A. Proksch in Reichenberg.

und Figuralmusik zurückgedrängt wurde, und endlich in der neueren Zeit fast gänzlich erloschen ist. Daher kam es ja auch, dass unsere Zeit in der Herausgabe von Gesangbüchern weit gegen die früheren Jahrhunderte zurücksteht, ja, dass es zu den Seltenheiten gehört, wenn hier und da einmal ein katholisches Gesangbuch erscheint, während bei den Protestanten eine ungemein reiche Literatur in diesem Zweige sich entwickelt und erhalten hat.

„Um so mehr müsste man vor dem Missgriffe auf seiner Hut sein, der theilweise schon bei der Absfassung des leitmeritzer Diözesan-Gesangbuches begangen wurde, dass man nämlich so gern neue Lieder produciren und sie dem Volke aufdringen mag.“

„Es gibt hier nur Einen Weg zu verfolgen, nämlich das im Volke bereits vorhanden gewesene Material, welches uns nachgerade abhanden kam, aus dem Staube der Bibliotheken hervorzusuchen und jene längst verklungenen Stimmen einer glaubens- und liederkräftigen Zeit wieder zu erwecken. So würde ein historischer Boden gewonnen, auf dem sich der rechte, den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Volksgesang gedeihlich entwickeln könnte. Es versteht sich von selbst, dass hiermit nicht bloss die einfache Rückkehr zum Alten, ob auch noch so Veralteten, unbedingt anempfohlen werden soll. Ein Gesangbuch des sechszehnten oder siebenzehnten Jahrhunderts, und wäre es auch seinem Zeitalter noch so neu erschienen, würde unmöglich dem Geschmacke unserer Zeit ganz zusagen.“

Es werden darauf Vorschläge über zeitgemäße Veränderungen, Harmonisirung u. s. w. gemacht, und namentlich in Bezug auf letztere gesagt:

„Auch in dieser Hinsicht haben uns die Protestanten bei Weitem übertroffen. Wir erinnern hier nur an die meisterhaften Harmonisirungeu eines J. S. Bach, Graun, Hiller, Fischer, Umbreit, Natorp, Schneider, Marx, Becker u. s. w., während wir in den katholischen Liedersammlungen nur ausnahmsweise zweckmässige Harmonisirungen antreffen.“

Ferner wünscht der Verfasser neben dem Choralgesange des Volkes die Vertretung des kunstmässigen Gesanges durch einen Kirchen-Sängerchor. Dieser würde es dahin bringen, dass das Volk wieder dahin käme, einen grösseren Antheil am regelmässigen gottesdienstlichen Gesange zu nehmen *), und dass also Choral, Lied und vierstimmiger Chorgesang die Hauptmittel der Musik zur Unterstützung und Verherrlichung des Gottesdienstes sein würden.

*) „Ein beachtenswerther Anfang wurde vom Dom-Capellmeister Joh. N. Skraup in Prag (gegenwärtig in Rotterdam) mit seiner „Volksmesse“ gemacht, in welcher die Gemeinde den *Cantus firmus* im Unisono zu singen hat.“ Anm. d. Verf. S. 41.

Was nun endlich die vielfach beregte Frage über die Anwendung der Orchester-Instrumente in der Kirche betrifft, so eifert der Verfasser auch hier besonders nur gegen die Extreme, und diese scheinen freilich im Südosten von Deutschland entsetzliche Auswüchse zu treiben. Denn es heisst S. 42:

„Gebet der Kirche, was ihr gebührt, eine echte *Musica sacra*, und hinaus mit dem vielen Instrumental-Getöse, mit dem Trompetengeschmetter und Paukengewirbel, die so oft das Heilige profaniren! Was soll man erst aber zu den schmetternden Intradens der Trompeten und Pauken, dem häufigen Tuschblasen sagen, als gelte es Toaste auszubringen? Keinen Celebranten lässt man dem Altare nahen oder von ihm sich entfernen, ohne dass er von einer Fanfare begleitet wird! Und so geht der Lärm fort durch alle Haupttheile der Messe, durch das *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, sogar bis in die Wandlung hinein wird getrommelt und geschmettert, zumal wenn ein junger Priester seine Primiz-Messe feiert. Ja, selbst die reumüthige Zerknirschung des *Agnus Dei* glaubt man durch Donnergetöse entsprechend auszudrücken. So bilden Kriegs-Instrumente die Scala, an welcher der Wärmegrad unserer Theilnahme an den Festen des Friedens gemessen wird, und selbst Prolog und Epilog der Predigt, des Gotteswortes, bleiben vor ähnlichen Heidenlärm nicht verschont.“

„Wie aber, wird man uns einwenden, sollen denn alle Instrumente aus der Kirche verbannt werden? Keineswegs. Wir eifern nur gegen den Missbrauch und die Uebertreibung, gegen die den Zweck entweihende Anwendung dieser Mittel. Es mögen immerhin Instrumente in der Kirche geduldet werden, aber unter der Bedingung, dass sie sich jederzeit dem Gesange unterordnen, niemals vorherrschend oder obligat auftreten, sondern stets den Singstimmen nur zur Unterstützung und Begleitung dienen. Für diesen Zweck langt man nächst der Orgel mit einem Streich-Quartett und einigen bescheidenen Blas-Instrumenten vollkommen aus. Um so gewisser wird man daher eine bescheidene Instrumental-Begleitung in vielen Fällen zulässig und sogar nothwendig finden, wenn der Sängerchor nicht ein besonders eingeschultert ist, obwohl es immer am wünschenswerthesten bliebe, in allen grösseren Kirchen einen möglichst vollzähligen und ausgebildeten Sängerchor zu besitzen.“

„Um ferner noch eine würdige Abwechslung in die gottesdienstliche Musik zu bringen, liessen sich einige Stücke, z. B. das Graduale und Offertorium, von Singstimmen mit Instrumental-Begleitung vortragen.“

„Es ist hohe Zeit, allen den hier gerügten Missbräuchen nachdrücklichst entgegen zu treten und es nicht länger zu dulden, dass der Gottesdienst durch das vulgäre Geändel der Organisten, durch das plumpe Geschrei der

Chorsänger oder durch die Ausdringlichkeit des modernen Virtuosenthums in Gesang und Instrumental-Musik geschändet werde. Vornehmlich wäre aber einmal Ernst zu machen mit der Abstellung des frechen Musicirens während der Wandlung. Man sollte meinen, es verstünde sich von selbst, dass diesem erhabensten Momente gegenüber vor Allem Schweigen sich gezieme, da auch die vollendetste Menschenkunst nichts ihm hinzuzufügen, sondern nur ihn zu stören vermag.“

Wir scheiden von dem Büchlein mit aufrichtiger Hochachtung für den Verfasser, der den gläubig-kirchlichen Sinn mit der Achtung vor der Würde und der erhebenden Wirksamkeit der Tonkunst beim Gottesdienste vereinigt, und wünschen seinen Bestrebungen den besten Erfolg*).

L. B.

Beurtheilungen.

Für Kammermusik.

Es ist stets erfreulich, jüngeren Talenten auf dem Gebiete der Composition für Kammermusik zu begegnen; es ist dies immer der Beweis eines Strebens, das die Würde der Tonkunst anerkennt und der vollendetsten Gattung der reinen Musik, im Gegensatz zu der angewandten, welche Texte oder gar Programme zur Unterlage bedarf, huldigt. Sieht man die neueren Verlags-Verzeichnisse durch, so scheint es, als sollte die Musik in gehaltlosen Gesellschaftsstücken, Tänzen, flachen Bearbeitungen flacher und frivoler Opern-Melodieen, Liedern und Liederchen u. s. w. aufgehen. Trauriges Loos der edelsten Muse, die von ihren eigenen—so genannten—Priestern gezwungen wird, mit der Menge zu liebäugeln und der Mode zu fröhnen! Um so mehr Anerkennung verdienen diejenigen Musik-Verleger, welche das höhere Streben in der Composition unterstützen und Werke veröffentlichen, bei denen sie nicht auf die Abnehmer, welche—leider übermäßig zahlreich—nur den Markt der Flitterwaaren besuchen, rechnen können.

Zu diesen Bemerkungen veranlassen uns folgende Werke von A. Jadassohn, Woldemar Bargiel und Max Bruch.

1. A. Jadassohn, Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 10. M. Hauptmann gewidmet. Breslau, bei Leuckart. Preis $2\frac{1}{4}$ Thlr.

Schon die Widmung lässt erwarten, dass der Componist einem so berühmten Tonmeister nur ein Werk zugeeignet haben wird, das dessen würdig ist. Indessen täuscht der Schaffende sich leicht über seine Schöpfung, und die

Kritik darf sich dadurch nicht bestechen lassen. Ich habe dieses Quartett nach den Gesetzen der Kunstlehre geprüft und—was leider bei den Kritikern von Handwerk, welche die Werke dutzendweise nur nach dem Durchlesen oder gar Durchblättern beurtheilen, häufig nicht der Fall ist—gehört und wieder gehört, und das Hören ist doch wahrlich bei aller Musik die Hauptsache. Danach spreche ich mein Urtheil in gutem Glauben dahin aus, dass Jadassohn's Arbeit zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Dauert er aus auf dem mit vielem Glück betretenen Wege, vertieft er sich immer ernster in das Studium der bekannten Meister dieser Gattung, schafft er ohne übereilte Hast weiter, prüft er das Fertige mit Gewissenhaftigkeit, ruft er das Urtheil bewährter Kenner und nicht bloss jugendlicher Freunde und Bewunderer zu Rathe, studirt er den Charakter der Saiten-Instrumente noch besser, erwirbt er sich stets grössere Freiheit in geistvoller Handhabung der contrapunktischen Formen, so wird er als einer von denjenigen genannt werden, die das jetzt viel zu wenig cultivierte Quartett zu neuer Blüthe gebracht haben.

Zwei neuere kleinere Sachen: *Trois petits Morceaux pour le Violon avec Piano*, Op. 18, und: *Trois Valses pour le Pianoforte*, Op. 22, sind als Salonstücke freilich nicht eben tief, das erstere melodisch und gesangmässig, das letztere schon etwas verkünstelt.

2. Woldemar Bargiel: Trio II. für Pianoforte, Violine und Violoncell. Julius Rietz gewidmet. Op. 20. Preis 3 Thlr.

Diese tüchtige Arbeit bekundet das eingehendste Studium der Beethoven'schen und Mendelssohn'schen Trio's. Die thematische Arbeit verräth eine genaue Bekanntschaft mit den tausendsachen Geheimnissen dieser vielgepriesterten, aber selten in neueren Werken anzutreffenden Kunst. Dabei ist der Charakter der einzelnen Instrumente gut gewahrt, es ist keinem etwas zugemuthet, was ihm nicht passte. Das Ensemble ist wirksam und erhebt sich bisweilen so, dass es eine Begeisterung verräth, die sich dem Zuhörer unwillkürlich mittheilt. Die Ausführung fordert nicht ungewöhnliche Fertigkeiten, einiger Maassen geübte Kräfte können das Trio vorführen; nur wird der Erfolg sich erst dann bestätigen, wenn es mit grosser Präcision und ästhetischer Feinheit vorgetragen wird. Den meisten Beifall werden vielleicht das Adagio und das Scherzo gewinnen; den ersten und den vierten Satz muss man jedenfalls öfter hören, um gewisse Wendungen u. s. w. minder auffallend zu finden. Uebrigens kann ich nur für W. Bargiel wiederholen, was ich oben bei Nr. 1 gesagt habe. Auch er hat jedenfalls eine Zukunft; es wird von ihm abhangen, ob es eine dauernde oder eine mit der Mode verrauschende sein wird. — Noch liegen mir von ihm vor:

*) Uebrigens vergleiche man die trefflichen Aufsätze: „Die heilige Tonkunst“ von Dr. Ed. Krüger in diesen Blättern, Jahrgang VI. (1858), Nr. 11, 13, 14 und 15.

W. Bargiel, Scherzo für Pianoforte. Op. 13.
Preis 25 Sgr.
— Phantasie Nr. III. für Pianoforte. Op. 19.
Preis 1 Thlr. 17 Sgr.

Das „Scherzo“ ist ein durchweg originelles Stück voll sprudelnden Humors, doch würde es vielleicht noch mehr ansprechen, wenn es kürzer wäre. Die Durchführung des Thema's, obwohl geistvoll, ermüdet doch am Ende den Hörer ein wenig.

Die „Phantasie“ ist mit Geist erfunden und durchgeführt; an Schumann sich anlehnend, verläugnet sie doch die eigene Originalität nicht, wird aber zuweilen etwas bizarr, fast bis zur Herbheit. Ihr Vortrag erfordert feine Aufassung und grosse technische Fertigkeit.

Max Bruch, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 5. Den Herren Fel. David und F. Grützmacher gewidmet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 9. Ebendaselbst. Preis?

Beide Werke des jugendlichen Componisten sind sich nur darin ähnlich, dass beide nicht nur Zeugniss von einem aussergewöhnlichen Talente, sondern auch von dem Verfolgen einer künstlerischen Richtung geben, die den von den grössten Meistern abstrahirten Grundsätzen des wahren Musicalisch-Schönen treu bleibt und zu beweisen strebt, dass sich mit dem Schaffen nach diesen, wenn nur das Zeug dazu vorhanden ist, die Vortheile und zum Theil auch die Forderungen der fortgeschrittenen Gestaltung der Tonkunst unserer Zeit recht gut, und zwar zum offenkundigen Gewinn des Geschaffenen, vereinigen lassen. Uebrigens aber sind beide Werke sehr verschieden. Vielleicht ist das Clavier-Trio (auch in der Form eigenthümlich: *Andante cantabile*, C-moll, $\frac{3}{4}$ -Tact, einige und fünfzig Takte lang, übergehend in ein *Allegro assai*, G-dur, $\frac{3}{4}$, den Hauptsatz, dem ein *Presto*, C-moll, $\frac{4}{4}$, ein ganz ausgezeichneter Satz, als Schluss folgt), in der Erfindung noch origineller als das Violin-Quartett, während das letztere, ebenfalls durchaus nicht einem bestimmten Vorbilde nachgeahmt und eine erfreuliche Selbstständigkeit besonders im ersten und dritten Satze während, doch vorzugsweise durch die Gewandtheit der Arbeit in dieser schwierigsten Gattung der Kammermusik und durch eine Beherrschung der Form und Technik, die in dem Lebensalter des Componisten wirklich erstaunenswerth ist, zur grössten Anerkennung auffordert und zur Prophezeiung einer bedeutenden Zukunft berechtigt. Denn wir müssen es offen aussprechen, dass wir in diesen und anderen Sachen von Max Bruch (z. B. einer Phantasie für zwei Claviere, welche, so wie ein zweites Violin-Quartett, Op. 10, als Op. 11 nächstens in

demselben Verlage erscheinen werden) neben einer reichen Phantasie und einer melodischen Erfindungsgabe auch das Genie der Arbeit wieder finden, welches unserer Zeit fast abhanden gekommen ist und besonders so vielen Componisten der neueren Schule gänzlich fehlt und — weil es ihnen fehlt — wohl gar von ihnen als unnötig und überflüssig zum Schaffen sogenannt genialer Werke bezeichnet wird. So wie Max Bruch schon jetzt schreibt, sind die allerlei Nothbehelfe und Schusterflecke, wie die alten Lehrer der Composition sie nannten, d. h. angelernte Verbindungs-mittel und triviale, oder bei den Jüngern der Neuzeit auch monströse, Füllungssätze, um die Lücken zwischen vereinzelten guten Gedanken auszufüllen, bei ihm nirgend anzutreffen. Ueberall ist Fluss und Guss, und nirgend stolpert man über Stellen, welche man augenblicklich als Steine des Anstosses erkennt, über die der Componist sich nur mit sichtbarer Mühe hinweggeholfen hat. Und solche technische Gewandtheit, welche bei jeder Gedankenentwicklung zu Gebote steht, ja, welche nicht nur diese Entwicklung, sondern die Gedanken selbst weiter ausspinnt hilft und oft zu episodischer Erweiterung derselben führt — fast wie dem Dichter die Gewandtheit in Behandlung des Metrums und des Reimes gar oft auch glückliche Gedanken bringt — sie lernt sich nicht, selbst nicht bei einem Meister und Lehrer, wie er Max Bruch durch glückliche Verhältnisse in Ferdinand Hiller zu Theil geworden ist; ihr eigentliches Fundament ist auch die Natur-Anlage; dem Lehrer, der diese erkennt, wird ihre Ausbildung leicht, er hat sie nur auf die richtige Bahn der Entwicklung zu leiten.

Wir empfehlen beide Werke als höchst beachtenswerthe Erzeugnisse der Gegenwart.

Ich erwähne hier ferner:

Georg Vierling, Phantasie für Pianoforte und Violoncell. Op. 17. Breslau, bei Leuckart. Preis 1 Thlr.

Aufrichtig gesagt, bin ich kein besonderer Freund von Phantasieen. Nur zu oft wird der Name benutzt, um ein Chaos von Tonfolgen zusammen zu werfen, die oft weder Sinn und Verstand, noch Wohlklang haben. Namentlich ist sie bei Jüngeren beliebt, die entweder den Mangel von Ideen oder die Unfähigkeit, ein schönes, harmonisches Ganze zu setzen, darunter verstecken. *Exempla odiosa!* Ist freilich die Phantasie so, wie die berühmte Composition, welche Mozart also betitelt hat, dann begrüsse ich sie mit tausend Freuden. Dann ist sie auch kein vages Herumtappen in allen Tonarten und Tactarten, kein Zusammenklauben der verschiedenartigsten Melodien, sondern es beseelt das Ganze eine einheitliche, schöne Idee, sie ist gleichsam das photographische Bild einer weiten und grossen Landschaft, oder anders gesagt: der tonliche Reflex

einer Meditation über einen Gegenstand, der siebenfarbige Regenbogenstrahl im Prisma concentrirt. Mit diesen Bildern habe ich Vierling's Phantasie charakterisirt. Der eine Grundgedanke (es ist ein ernstes, kräftiges Thema, von zarten Arabesken wie von leisen Wellen umspielt) ist in verschiedener Weise durchgeführt, nicht zu lang, was besonders zu loben ist. Beide Instrumente geberden sich dabei wie zwei herzliebe, verständige Freunde, von denen der ältere, weil erfahrener, den jüngeren leitet.

Für Pianoforte allein.

Ferdinand Hiller, Dritte Sonate für das Pianoforte. Op. 78. Ferd. Breunung gewidmet. Breslau, bei Leuckart. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Zum Schlusse das Werk eines Meisters. Hiller zählt zu den gefeiertsten Componisten unserer Tage; sein *Ver sacrum*, sein *Saul* haben seinen seit der Herausgabe des *Oratoriums „Die Zerstörung von Jerusalem“* neben Mendelssohn genannten Namen nach allen Seiten hin von Neuem berühmt gemacht. Die Kritik ist mitunter hart mit ihm verfahren, zuweilen verdienter, oft unverdienter Weise; aber das konnte nur seinen Geist schärfen. Nur kleine Menschen lassen sich durch Hindernisse entmuthigen; der Musiker, der Schritt für Schritt seinen Boden sich erkämpfen muss, erlahmt nicht in seinem Streben; seine Werke sind gestempelt mit der Devise: *Bene meritis*. Auch dem vollendetsten Künstler gelingt nicht jeder Wurf; alle Geistesarbeit ist bedingt durch tausenderlei Dinge. Ist nur das Streben ein ernstes, das Ziel ein rechtes, dann ziehen wir getrost den Hut ab! Wo ich Hiller noch begegnete, immer musste ich ihn hochachten; selbst in der kleinsten Clavier-Piece, und wäre es nur eine Etude, stiess ich auf den Mann von Geist. Bisweilen fühlte ich mich freilich auch verletzt; ich konnte nicht immer seine Tonfolgen loben, vielleicht weil sie meinen classischen Verwöhnuungen zu nahe gingen; es berührte mich hier und da ein Accord, eine Phrase unangenehm, vielleicht weil mein Schönheitsgefühl zu einseitig ausgebildet ist. Aber kecke und vermessene Griffe über das Gebiet der Schönheit überhaupt und der musicalischen Schönheit insbesondere hinaus sah ich nicht. Daher kann ich auch nicht die Meinung derjenigen theilen, welche Hiller zur Zukunfts-Partei zählen, noch weniger aber mit Anderen ihn in den Fussstapfen der Classiker wandelnd erkennen. Hiller arbeitet offenbar auf eine Verschmelzung des Alten und des Neuen hin; er folgt seinen Eingebungen, ohne zu untersuchen, zu welcher Species sie zählen. Auf die vorliegende Sonate findet mehr oder minder das Gesagte seine Anwendung. Die Arbeit Hiller's ist durchaus neu bis zu ihrer äusseren Gestalt; die Sonate ist ein Ganzes und verschmäht die übliche Dreia-

oder Vier-Theilung. Die Spielart ist durchaus die neueste und setzt den geübtesten Techniker voraus; es finden sich hier auch die eigenthümlichen rhythmischen Versuche, welche Hiller so liebt; und die eben so schwer als verdienstlich und kunstreich sind. Aber bei alledem haben wir keine Beethoven'sche oder Weber'sche Sonate vor uns; es ist eine Folge von kunstvoll verwebten Tönen und Figuren, wie sie wohl keiner der jetzt lebenden Componisten zu schreiben im Stande sein mag, aber man vermisst die volle Strömung der Gedanken; diese sind mehr geistreich, als schwunghaft, und reissen desshalb Gemüth und Phantasie des Hörenden nicht so mit sich fort, wie die Schöpfungen jener Meister. Wenn ich Hiller mit diesen vergleiche, so fühle ich sehr wohl, dass das nicht recht ist; allein meine Achtung vor seinem Talente wird mich rechtfertigen, wenn ich den grössten Maassstab an seine Composition lege. M. L.

Aus Leipzig.

Den 8. October 1860.

Die hiesige Concert-Saison hat am 30. September begonnen, und gestern wurde das zweite der üblichen zwanzig Abonnements-Concerte abgehalten. Ihrer Aufforderung gemäss berichte ich Ihnen über diese beiden Concerde und werde auch künftig von denjenigen Aufführungen, bei denen ich anwesend sein kann, Ihnen Mittheilungen zusenden.

Im Ganzen bin ich über die leipziger Concerde nicht so erfreut gewesen, als ich hoffte, es sein zu können; der kleine Saal macht einen fast beängstigenden Eindruck, und im Orchester überwiegen die Blech-Instrumente so, dass sie zuweilen alles Andere übertönen. Rechnen Sie dazu eine tropische Gluth und die Unmöglichkeit für den Fremden, einen „Sperrsitz“ zu gewinnen, so müssen Sie mir gewiss zugeben, dass es einige Aufopferung kostet, „im Schweiße seines Angesichtes“ die leipziger Concerde zu geniessen. Doch ist das übrige Orchester ganz prachtvoll, die Geigen spielen präcis, wie ein einziges Instrument, die Violoncelle und Bässe wetteifern würdig mit den Geigen, und Holzbläser wie Pauker sind keine Ripienisten, sondern wahre Künstler, um welche jede Capelle die leipziger beneiden könnte.

Im ersten Concerde bestanden die Orchesterwerke aus der Ouverture (124) von Beethoven und der C-dur-Sinfonie (Nr. 2) von Schumann; im zweiten aus der Hochlands-Ouverture von Gade und der A-dur-Sinfonie von Beethoven, welche sämmtlich (die übermäßig starken Posaunen und Trompeten abgerechnet) ganz vortrefflich aufgeführt wurden. In Leipzig fiel es auf, dass Karl Rei-

necke (Nachfolger von Rietz) die Tempi etwas langsamer nahm, und bereits hat sich von vielen Seiten Einsprache dawider erhoben; mir waren die Tempi gewohnte, und ich kann mir kaum denken, dass ein schnelleres Zeitmaass zu Gunsten der Tonstücke sein könnte. — Die Ouverture von Gade hörte ich zum ersten Male, kann aber nicht begreifen, wie sie in den Concertsaal Eingang gesunden hat, da sie ein fades, ungeniessbares Lärmstück ist und weder durch inneren noch formellen Werth anzieht. Sie fand auch nur kargen Beifall, so sehr geneigt zum Beifallklatschen das hiesige Publicum im Allgemeinen zu sein scheint.

Ueber die Gesang-Vorträge schien bei beiden Concerten ein ungünstiger Stern zu walten. Frau Cassh aus Berlin, königliche Hof-Opernsängerin, ist erst seit kurzer Zeit in der Musikwelt bekannt und erregte auch bei den ihr Fernerstehenden durch ihre persönlichen Schicksale Theilnahme, da harte Ungunst der Zeiten sie zwang, eine glänzende eigene Häuslichkeit mit der Bühne zu vertauschen; allein ihr Vortrag der Mozart'schen Concert-Arie „*L'addio*“ und der Fidelio-Arie „*Abscheulicher*“ waren leider nicht im Stande, diese für ihre Person günstige Stimmung auch auf ihre Leistungen auszudehnen. Bei mässiger Ausbildung hat sie eine harte, schwer ansprechende, in der Höhe scharfe Stimme und war ihrer Aufgabe in der Concert-Arie durchaus nicht gewachsen, da sie für Innigkeit und Gefühlswärme keinen Ausdruck zu haben scheint. Besser gelangen ihr die leidenschaftlichen und pathetischen Stellen der Beethoven'schen Composition; dafür bewies sie in dieser vollständigsten Mangel an Tactgefühl, hatte für gute und schlechte Tacttheile keine Andeutung und begnügte sich während der ganzen Arie mit der Willkür eines „*Tempo rubato*“. Ohne Reinecke's sorgfältiges Nachgeben auf die Capricen der Sängerin wäre die Arie umgeworfen worden, während man so mit der lästigen Empfindung davonkam, es könne dieses Concert-Unglück jeden Augenblick eintreten. — Fräulein Charlotte Scharncke (auch aus Berlin) ist noch sehr jung und noch nicht völlig ausgebildet. Sie hat ein hübsches Stimmchen, singt auch ohne grobe Fehler, aber völlig schülerhaft. Von Vortrag ist bei ihr noch gar keine Rede, und Auffassung fehlt gänzlich, während sie sich mit der Sorgfalt einer guten Schülerin bemüht, Läufer und Triller schulgerecht zu machen. Wie seelenlos und ganz verfehlt sie daher die Mozart'sche Idomeneo-Arie „*Den Vater verlass' ich*“ und die Semiramis-Cavatine von Rossini „*Dolce pensiero*“ vortrug, mögen Sie Sich selber ausmalen. Vielleicht lernt sie künftig einmal singen, wenn sie erst geistiges Leben erhalten hat. Es heisst, dass man diese „Sängerin der Zukunft“ für den Winter engagirt habe; hoffentlich ist dies ein falsches Gerücht.

Mit den Instrumental-Solo-Vorträgen war man glücklicher und vermochte sie noch dazu durch Mitglieder des eigenen Orchesters zur Geltung zu bringen. Concertmeister David spielte ein altmodisches Violin-Concert von Viotti und eine höchst verworrene Phantasie von Schumann. Die glänzenden Vorzüge dieses Geigers sind bekannt, obwohl er in beiden Compositionen nur gute Technik zeigten konnte. Auch Herr Davidoff brachte zwei mir unbekannte Stücke zu Gehör: ein Concert von G. Goltermann und eine Phantasie eigener Composition über russische Volks-Melodieen; er ist ein höchst bedeutender Violoncellist, der trotz seiner Jugend die Ruhe und Sicherheit eines Meisters besitzt und eben so durch Reinheit und anmutige Weichheit des Tones als durch Virtuosität sich auszeichnet.

So viel scheint mir aus diesen beiden Concerten schon hervorzugehen, dass das Beste der leipziger Kräfte im Orchester liegt, und es ist mir unbegreiflich, weshalb man sich dann nicht mehr auf dieses stützt, sondern durch ungenügende Gesanges-Vorträge und durch Virtuosenstückchen die Zeit hinbringt. Auffallend war es mir, dass beide Concert-Programme gleichsam nach einer Schablone zusammengestellt waren: zuerst eine Ouverture, dann eine Arie, hierauf ein „Concert“ für ein Solo-Instrument, nun Scene und Arie, endlich eine „Phantasie“ — und als zweiten Theil eine Sinfonie. Wenn das in zwanzig Concerten so fort geht, so denke ich es mir sehr ermüdend. Ob diese Befürchtung eintrifft, werden wir später sehen.

E—g.

Köln. Ueber einen gründlich musicalisch gebildeten jungen Mann, der die besten Zeugnisse besitzt und als erster (oder zweiter) **Fagottist** eine feste Anstellung bei einer Bühne oder einem Concert-Institute sucht, ertheilt Auskunft

die Redaction.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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.