

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 15.

KÖLN, 12. April 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Aus Frankfurt am Main (Das Quartett-Spiel). Von A. Schindler. — „Gesang und Oper“ (Drittes Heft). — Londoner Briefe (Die *Popular Concerts* — Joachim — Die Operntheater). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Sechste Soiree für Kammermusik, F. Hiller, J. Offenbach — Wien, Staats-Stipendien für Kunstzwecke, Fräulein Tietjens, Herr Laube).

Aus Frankfurt am Main.

[Das Quartett-Spiel.]

Von A. Schindler.

In der nun zu Ende gehenden Musik-Saison hat es unser Quartett-Verein gegen frühere Jahre bei einem Cyklus bewenden lassen. Der Local-Kritik gebührt die Anerkennung, die Leistungen dieses Vereins mit Aufmerksamkeit und mehr oder weniger Eingehen in die Sache verfolgt zu haben. Ziemlich weit aus einander gehende Ansichten, dergleichen ich schon neulich (Nr. 12) mit Bedauern gedacht, kamen auch in diesen Referaten vor. Aber auch Anderes kam darin zum Vorschein, was von Unerfahrenheit der Beurtheiler Zeugnis gegeben und Veranlassung zu vorliegendem Aufsätze wird.

Bringt man Zweierlei in Erwägung, dass nämlich die Tonkunst heutzutage mehr wie jede andere der schönen Künste mit Grund ihre Blicke zurück in eine frühere Zeit richtet, um sowohl Trost als auch Belehrung bei ihr zu suchen; dass ferner die musicalische Kritik heutzutage zum grössten Theile von jungen Männern geübt wird, deren Bildungsgang in die letzten zwei Decennien fällt, sonach in die Zeit schon allgemein gewordener Begriffs-Verwirrung in Folge des vollzogenen Bruches mit den Traditionen der classischen Epochen (Herrschaft des Virtuositenthums) — so ergeben sich hieraus für den kleinen Rest von Fachmännern aus der früheren Epoche, die noch einigen Antheil an den Ereignissen des Tages nehmen, Veranlassungen genug, um wichtige culturhistorische Thatsachen aus jener Zeit ans Licht zu ziehen, weil sie verloren zu sein scheinen. Wohl darf behauptet werden, dass die unzähligen Widersprüche und Irrthümer in Sachen der Musik, vornehmlich in dem praktischen Theile, gemindert oder vielleicht ganz beseitigt werden könnten, wenn die Mehrzahl der öffentlichen Beurtheiler ihre Erinnerungen schon von dem Beginne des laufenden Jahrhunderts her zu dati-

ren vermöchten, nicht aber erst aus dessen viertem oder gar fünftem Jahrzehend, wo besonders in der Praxis eine Wandlung vorgegangen war, die mit den schöpferisch reichen Epochen, deren Producte wiederum allzusammt in Pflege gekommen, wenig mehr übereinstimmt. Diese Widersprüche und Irrthümer aber werden durch die Menge der unerfahrenen Beurtheiler nicht nur erhalten, sondern noch vermehrt, weil die oft unbewusst Irrenden durch dieselben in ihrem Thun und Lassen bestärkt werden. Man urtheilt eben nach dem in der Gegenwart bestehenden Sachverständniss; es bedarf jedoch der Vermittlung des Bestehenden mit dem Bestandenen, in so weit diese noch in der Möglichkeit liegt.

Einige Sätze des wackeren Referenten der „Zeit“ in der Beilage vom 11. März, die ich zu citiren mir erlaube, werden ein weiteres Ausholen überflüssig machen. Nachdem dieser Referent das Verdienst des Herrn Straus und seiner Collegen um die frankfurter Musik-Bestrebungen anerkannt, äussert er: „Aber wir können uns nicht verhehlen, dass uns die Ausführung der Quartette weniger genügt, als früher. Da die sechs Abende nun vorüber sind, so müssen wir dahin resumiren, dass in diesem Winter ein süssliches und weichliches Element hereingekommen ist, das uns wenigstens nicht behagt. Wir vermissen eine frische, kräftige Auffassung und wünschen weniger Reflexion und weniger Sentimentalität. Auch ein kräftigeres Herausspielen, glauben wir, wäre wünschenswerth; die Piano's und Pianissimo's werden übertrieben, und oftmals hat man die erste Geige gar nicht gehört vor allzu grosser Zartheit bei dem Vortrage einer Melodie. Die Quartette unserer grossen Meister sind meist kerngesunde Musikstücke von frischem Leben und warmer Poesie, die ihren Farben-Reichthum in sich tragen und gar nicht gewinnen, wenn sie zu fein ausgeklügelt werden.“

Mit jedem Satze hat der Kritiker den Nagel auf den Kopf getroffen. Indess wird doch darauf zu bemerken sein,

dass, wenn dem trefflichen Manne die Ausführung der Quartette dermal weniger genügt hat, als früher, der Grund zumeist in der längeren Uebung des Hörens seinerseits liegt. Ein empfänglicher Sinn für kräftiges, lebensfrisches Colorit wird bei längerem Anschauen von Gemälden ermüden, wenn sie diese Eigenschaften entbehren; stösst der Blick aber zuweilen sogar auf Gelecktes, den äussersten Gegensatz von Kraft und Natürlichkeit, dann wird er sich wohl mit Widerwillen davon abwenden. Nach der intellectuellen Seite hin war in unseren Quartett-Aufführungen im letzten Winter wohl keine Veränderung vorgegangen, und war in Folge allzu grosser Zartheit der ersten Geige das Ensemble zuweilen wirklich gestört, so lag dies — nach meiner Beobachtung — an dem veränderten Locale, dessen minder gute Akustik gegen das frühere die anderen Instrumente mehr begünstigt hat. Dieses Mehr findet wieder seinen Grund darin, dass die drei Collegen des Herrn Straus frei sind von modernen Manieren, die dem Quartettspiel unfehlbar Nachtheil bringen, daher sie in dem neuen Saale die erste Geige an Kraftäusserung unabsichtlich überboten haben. Was hier dankbar verzeichnet werden soll, betrifft das Weglassen des springenden Bogens und seltener vorgekommenes Ueberjagen der Allegrosätze.

Mit diesen Prämissen gehen wir nun an unsere eigentliche Aufgabe, die von den wesentlichen Anforderungen Seitens der Technik an das Quartettspiel handeln soll.

In den classischen Epochen, die den Namen unserer drei Helden in der Instrumental-Musik tragen, waren nicht bloss Concert- und Quartett-Musik zwei gesonderte Zweige — was sie naturgemäss in aller Zeit verbleiben werden —, auch die Violinspieler sonderten sich in zwei Gruppen: in Concert- und Quartettspieler. Der klare Begriff von den Anforderungen, die jeder dieser Zweige für sich an den Spieler macht, jener nämlich vorzugsweise Bravour und glanzvolle Tonfärbung, dieser hingegen Objectivität in des Wortes engster und strengster Bedeutung, — dieser Begriff, feststehend wie ein religiöser Glaubens-Artikel, wies jedem Geigenkünstler seine Stellung an, dem einen als Concert-, dem anderen als Quartettspieler, je nachdem Neigung und Schule hierzu qualificirt hatten. Diese Sonderung unter den Violinspielern war eine so entschieden festgehaltene, dass das die Quartett-Musik in dermalen ungekanntem Grade cultivirende Publicum jeden Uebergriff in ein dem Künstler fremdes Gebiet, insbesondere des Concertisten in das Quartett, sehr verübelt und bei seinen Productionen sich nicht eingefunden haben würde. Dass Wien damals die hohe Schule für das Quartettspiel in Deutschland gewesen, davon spricht bereits die Kunstgeschichte, und dass Ignaz

Schuppanzigh der Hohepriester dieses Cultus war, ist auch bekannt. Von den gleichzeitig in Wien lebenden Künstlern von Auszeichnung, als: Mayseder, Böhm, beide bis zu diesem Tage noch in Wirksamkeit, dann Klement, Pechatschek, Jaell und Anderen, war keiner mit einem Quartett vor das Publicum getreten, weil sie — Concertspieler waren. Nach Schuppanzigh's Ableben (1830) konnte es nur Aufgabe seines ehemaligen Schülers Mayseder werden, die Traditionen im Quartettspiel fortzupflanzen, wozu er auch aufgefordert worden, jedoch soll er sein eigentliches Fach als Haupthinderniss erkannt haben; und dennoch hatte dieser ausgezeichnete Künstler das Quartettspiel im Privatkreise unablässig cultivirt*). In Folge dieser Weigerung war es vorauszusehen, dass diesem Zweige in dem neuerungssüchtigen Wien eine baldige Wandlung bevorstehen werde. Wir werden hören, aus welcher Himmelsgegend der Impuls hierzu gekommen.

In Betreff der durch eine lange Reihe von Jahren in Wien aufgetretenen fremden Violinspieler, sofern sie sich auch im Quartett hören liessen, ward allein Lipinski die Ehre zu Theil, als guter Quartettspieler Anerkennung zu finden. Diese Anerkennung wog um so schwerer, als Schuppanzigh und Genossen sich eben in voller Thätigkeit befanden.

In Paris aber lebte Baillot, gross als Theoretiker und Lehrer, ein Beispiel sonder Gleichen im Concert- und Quartettspiel. Von diesem ausserordentlichen Künstler soll erst am Schlusse dieses Aufsatzes die Rede sein.

Worin ist wohl der Unterschied zwischen Concert- und Quartettspiel zu finden? Im Allgemeinen in der Schule, wie selbstverständlich, im Besonderen aber in der von der Schule angewandten Manier (das Wort im besseren Sinne), die sich zumeist in der Eigenthümlichkeit der Bogenführung kund gibt. In letzterer findet sich das charakteristische Merkmal, durch das sich die verschiedenen Schulen von einander unterscheiden, als z. B. die alte italiänische Schule (Tartini, Nardini bis Paganini) kurzer Bogen, das Meiste mit der Mitte gespielt; die französische Schule (Rode, Kreutzer) langer Bogen, der Schwerpunkt in dessen Spitze; die deutsche Schule (Spohr) langer Bogen, der sich so wenig als nur möglich von den Saiten entfernen soll. In vierter Ordnung die belgische Schule (Bériot) als die jüngste. Diese ermangelt eines eigenthümlichen Merkmals, weil sie ein *Mixtum-Compositum* aus der italiänischen und französischen Schule ist. So stand es damit, als im vierten Jahrzehend de Bériot seine Triumphzüge durch Europa machte. Allein schon unter seinen ersten Schülern hat die Grundsatzlosigkeit der Charlatanerie die Thore geöffnet.

*) Siehe Beethoven's Biographie, II., S. 157, „Der schwer gefasste Entschluss“.

Der belgischen Schule gebührt das Verdienst, die französische so gut wie vernichtet zu haben; auch der deutschen hat sie grossen Eintrag gethan; sie ist es eigentlich, von der die laufende Epoche beherrscht wird. Täuschung ist es, in diesem und jenem Ausläufer der deutschen Schule ein reines, unverfälschtes Muster finden zu wollen; es ist nur ein *Mixtum-Compositum* von belgisch-deutscher Schule.

Diesen verschiedenen Schulen entsprach und entspricht auch das Werkzeug, Bogen benannt. Die italiänische bediente sich eines sehr leichten, bald sägeförmigen, bald oben in eine Spitze auslaufenden und unten mit einem hohen Frosche versehenen Bogens. Die französische und die deutsche Schule gebrauchten dagegen einen schweren Bogen, dessen Stange nach der Spitze zu ausgeschweift, das Haar aber straff angespannt war. Ein solcher Bogen besass natürliche Schwungkraft, sein Gewicht trug überdies noch insbesondere bei, einen vollen, kräftigen Ton aus dem mit starken Saiten bezogenen Instrumente zu gewinnen. Die belgische Schule hat wieder den leichten, sägeförmigen hervorgesucht, indem sich nur mit diesem die mancherlei von ihren Jüngern erfundenen Streicharten ausführen lassen. Bei Teresa Milanollo und anderen belgischen Virtuosen sah man solche immer schlaff gespannte Bögen, deren Haar mehr als einen Zoll von der Stange abstand. — Es scheint, dass gegenwärtig alle deutschen Conservatorien letztere Bogenform angenommen haben, ja, es sind mir in letzter Zeit Virtuosen aus Spohr's Schule vorgekommen, die sich ebenfalls solcher Bögen bedienen. Ich erlaube mir aber die Behauptung, dass mit diesem Bogen die Concertwerke von Spohr, Rode, Kreutzer, Viotti, Maurer und alles, was damit in Verwandtschaft steht, eben so wenig in ihrem eigenthümlichen Charakter gespielt, als Frescobilder mit einem nur für Genrebilder tauglichen Pinsel gemalt werden können. Man höre mit solchem Bogen unter Anderem ein langes Staccato ausführen, wie lahm und holperich erklingt es nicht! Herr Capellmeister Bott scheint nur noch der einzige zu sein, der diese schwierige und imponirende Strichart in Spohr's Weise anzuwenden versteht. Gut für die Herren Collegen Bott's, dass sowohl Beethoven wie auch Mendelssohn von dieser Strichart in ihren Concertwerken Umgang genommen. Gar Mancher der gegenwärtigen Koryphäen der Geige wäre weniger bewundert und berühmt, existirten diese beiden Concerte nicht.

Es liegt in der Natur der Sache, dass der angehende Künstler sich einer der genannten Schulen anvertrauen muss, wenn er sich dem Concertspiel widmen will. Leider, dass dieser so entscheidende Schritt bei den Meisten ohne Wahl geschieht; ob Brüssel oder Leipzig, wird nicht gefragt. Sehen wir den Jüngling dann eine Reihe von Jah-

ren sich mit den Eigenthümlichkeiten der Schule beschäftigen, die zu allermeist die Mechanik zum obersten Zwecke haben, den Verstand aber fast gar nicht oder viel zu wenig in Thätigkeit bringen, so begreifen wir auch, wie derselbe nur jenen Compositionen mehr oder weniger gerecht werden könne, die ausschliesslich für diese Schule geschrieben worden. Aus diesem beschränkten Zauberkreise tritt keiner zurück, der nicht halb oder ganz zur Maschine geworden und mehr als die Subjectivität des Meisters zur Geltung zu bringen vermöchte, weil die eigene sachgemäss der fremden gewichen ist.

Es entsteht nun die Frage, welche von den genannten Schulen den jugendlichen Künstler zum Quartettspiel befähigen werde. Die Antwort ergibt sich schon aus dem Vorstehenden: Keine, weil jede ihn von ihren Eigenthümlichkeiten unfehlbar befangen machen wird. Nur vermittels einer so genannten guten Schule, die bloss eine kunstgerechte Behandlung des Instrumentes lehrt und die subjectiven Eigenschaften des künstlerischen Individuums nicht zerstört, wird der Jünger den Zweck erreichen, einst ein guter Quartettspieler zu werden. Und da ein Quartett von vier Spielern ausgeführt wird, da dessen Objectivität aus dem Tiefinnersten heraus zu holen, Aufgabe des Vortrags ist, so ist vollkommene Uebereinstimmung in der technischen Behandlung des Instrumentes bei den Spielern erforderlich. Sollte eine Abweichung hierin nur bei der ersten Geige Statt finden, sollte sich die Bogenführung da für jede vom Autor verlangte Wendung nicht leicht gefügig zeigen und das Ganze nicht wie von Einem Hauche belebt werden, so wird die erforderliche Einheit im Wiedergeben der getheilten Idee nicht zu erreichen sein. Erwägt man gar das kunstreich verschlungene Gewebe in den Quartetten unserer Classiker, so stellt sich eine gleichmässige Schule bei allen an dem Vortrage Beteiligten als wesentliche Bedingung zur Darstellung des Charakteristischen vor Augen. In Spohr's Violinschule lesen wir im Capitel vom Vortrage des Quartetts unter Anderem auch nachstehende gewichtige Worte: „Da die Art des Vortrags stets aus der Idee und dem Geiste der Composition hervorgehen soll, so muss der Solospieler beim Quartettspiel seine ihm eigenthümliche Vortragsweise des Solo's zu verläugnen und dem jedesmaligen Charakter des Vorliegenden anzupassen wissen. Nur wenn er dies vermag, wird es ihm gelingen können, sowohl den Charakter der einzelnen Sätze des Quartetts, wie auch die Verschiedenheit des Stils in den Werken unserer classischen Quartett-Componisten klar hervorzuheben.“

Zur Zeit, als Meister Spohr seine Violinschule verfasst, hat die belgische Schule noch nicht existirt; möglich, dass es einem oder dem anderen in seiner oder in der

französischen Schule gebildeten Solospieler gelungen, die ihm eigenthümliche Vortragsweise im Quartettspiel zu verläugnen. Von dem Gründer der deutschen Schule weiss man zu sagen, dass derselbe während seines Aufenthaltes in Wien öfter sich im Quartett hören liess, darin er aber die ihm als Solospieler eigenthümliche Vortragsweise niemals verläugnet hat. Es muss demnach wohl selbst für den genialen Künstler sehr schwer werden, seine Subjectivität zu verläugnen, und wird es auch bei ihm heissen: *Consuetudo altera natura**).

(Schluss folgt.)

„Gesang und Oper.“

Von den „kritisch-didaktischen Abhandlungen“, welche unter obigem Titel von Maria Heinr. Schmidt in Magdeburg (bei Heinrichshofen) herausgegeben werden, ist das dritte Heft erschienen. Das erste und zweite haben wir in Nr. 32 und 33 des vorigen Jahrgangs besprochen.

Das jetzt vorliegende enthält zunächst auf 44 Seiten eine populär geschriebene Abhandlung über den methodischen Gang, der bei dem Gesang-Unterricht zu beobachten ist, eingekleidet in die Darlegung der Art und Weise, wie der Verfasser den Bildungsgang einer jungen Gesangschülerin zu leiten pflegt. Sie enthält, abgesehen von einigen Wiederholungen und Weitschweifigkeiten im Stil, manches Gute und erfahrungsmässig Begründete, was bei Musikern, die mehr durch ihre Stellung in kleineren Städten oder in Familien, als durch ausschliesslichen Beruf zum Ertheilen von Gesang-Unterricht gewisser Maassen genöthigt sind, recht nutzenbringend sein kann und deshalb Empfehlung verdient. Aber auch der Gesanglehrer von Fach wird die Ueberzeugungen eines Collegen, die aus langer Praxis geschöpft sind, gern prüfen und mit seinen eigenen Erfahrungen zusammenhalten.

In dem vielbesprochenen Streit über die Register der weiblichen Stimmen eifert der Verfasser gegen Dr. Schwarz, der nur zwei Register, Brust und Falset, anerkennt; im Gegensatz zu ihm und mehr—jedoch nicht ganz—im Anschlusse an Nehrlich und Garcia nimmt er vier Register an, deren Scheidungen er bei Mezzo-Sopranstimmen (vom

kleinen *b* bis zweigestrichenen *g* oder *as*) in der Regel zwischen eingestrichen *e* und *f*, zwischen eingestrichen *h* und zweigestrichen *c* und zwischen zweigestrichen *e* und zweigestrichen *f* (oder *f* und *fis*) setzt. „Doch ist es bei der ruhigen Tonleiter immer (?) nothwendig, schon bei *es*, ja, nicht selten schon bei *d* mit dem Falset zu beginnen.“ — Wir haben nichts dagegen, ja, wir halten es ebenfalls für nothwendig, dass der Lehrer mit Vorsicht auf diese Uebergangsfarben innerhalb der zwei Haupt-Register sorgfältig achte; allein für die Praxis können wir sie doch nicht für feste Abstufungen, sondern nur so zu sagen für Schattirungen des Brust- und Kopf-Registers halten.

Bekanntlich hat man in neuerer Zeit gegen den Beginn des Gesang-Unterrichts mit der Uebung der Tonleiter im An- und Abschwollen vielerlei Einwendungen gemacht, die sich am Ende darauf zurückführen lassen, dass es nicht gerathen sein könne, mit dem letzten Ziel der Gesangkunst den Unterricht zu beginnen; denn die vollkommene Herrschaft über den Ton, wie sie sich in der vollendet kunstgemässen *Messa di voce* offenbart, sei der Gipfelpunkt des Kunstgesanges und schliesse alle übrigen Schattirungen des Tones und des Ausdrucks in sich. Das ist nun allerdings richtig; allein es entsteht nur die Frage, ob die Vorbereitung, die Anbahnung des Weges, auf welchem man zu jenem Ziele gelangen kann, nicht schon zu den Elementar-Uebungen gehöre. Wir sind mit dem Verfasser entschieden der Ansicht, dass diese Frage bejaht werden müsse, natürlich immer unter der Voraussetzung, dass der Unterricht in der Hand eines wirklichen Gesanglehrers liege, d. h. eines geschickten und erfahrenen Mannes von Fach, der nicht nach der Schablone unterrichtet, sondern seine Methode überhaupt und im Einzelnen—also auch in Bezug auf diese Art der Tonleiter-Uebung—zu individualisiren weiss.

Der Verfasser bringt viel Richtiges und viel Beachtungswerthes bei, indem er die genannte Uebung gegen die andere, die Tonleiter erst im gleichbleibenden *piano*, dann eben so im *mezzo forte* und im *forte* singen zu lassen, vertheidigt. Wir fügen seinen Bemerkungen nur noch hinzu, dass wir, was den Punkt der Schwierigkeit betrifft, die Uebung der *Messa di voce* für leichter halten, als die Uebung, einen Ton in sich gleichbleibender Stärke oder Schwäche auszuhalten. Dieses letztere scheint uns das Schwierigere, folglich im methodischen Gange erst später zu Uebende. Denn das An- und Abschwollen des Tones, obwohl in seiner Vollkommenheit ein Erzeugniss der Kunst, liegt doch in seinem Grundwesen in der Natur der menschlichen Stimme. Hebung und Senkung des Sprachtones sind dem Menschen angeboren; erstere ist der natür-

*) Das letzte Mal hörte ich Spohr im Quartett 1840 zu Aachen. Die Gebrüder Müller aus Braunschweig hatten nach geendigtem niederrheinischen Musikfeste, das Spohr dirigirt hatte, eine Quartett-Matinée im grossen Saale der Redoute veranstaltet. Nachdem die vier Brüder ein Quartett vorgetragen, setzte sich der wahrhaft grosse Poet, vornehmlich in Bezug auf Tonqualität, an Karl Müller's Platz und spielte zwei seiner schönsten Solo-Quartette zum Entzücken des gefüllten Saales. Der Verfasser dieses Aufsatzes hatte das Gehörte als das wichtigste Ereigniss in jenen musikalischen Tagen zu verzeichnen.

liche Ausdruck der Erregung, der Steigerung, der Leidenschaft, der Empfindung, das ist, auf den Gesang übertragen, das *Crescendo* und *For*te; letztere ist der Ausdruck der Abnahme der Aufregung, der Beruhigung, der Abspannung, musicalisch das *Diminuendo* und *Piano*. In der Rede wie in dem Gesange wird nur derjenige das Ziel erreichen, der durch Befähigung und Uebung beide Factoren des wirksamen Ausdrucks auf ihre künstlerische Höhe gebracht hat. Es weist also die Natur selbst darauf hin, die *Messa di voce* als die Grundübung der Gesangkunst anzunehmen.

Der zweite Abschnitt des Hefes (S. 44 — 78) beschäftigt sich mit der gegenwärtigen Lieder-Literatur. Lieder-Literatur! O Himmel! bei diesem Worte ringt sich auch aus unserer Brust ein tief geschöpfter Seufzer empor, und wir blicken dabei auf die riesigen Stösse von Liedern für alle möglichen Stimmen und Stimmen-Gruppen, die da in unserem Archiv liegen und der Erlösung harren! Es bleibt uns nichts Anderes übrig, als um einen General-Pardon zu bitten; es ist uns unmöglich, mit den Herren Verlegern durch Dick und Dünn zu gehen. Jetzt, wo der Frühling die Tage länger macht, dürften wir vielleicht versuchen, durch das Dickicht zu brechen, um zu sehen, ob wir einige Maiblumen oder Röslein darin finden.

Ueber die unglaubliche Fruchtbarkeit der deutschen Liederzucht drückt sich unser Verfasser sehr energisch aus; er hat aber Recht, wenn er sagt: „Es ist unglaublich, wie schlecht meistens etwas sein muss, um für den Verleger schnellen und lohnenden Absatz zu finden.“ Auch seine Classen-Eintheilung und allgemeine Beurtheilung der heutigen Lieder-Literatur enthält sehr viel Wahres. Er theilt dieselbe im grossen Ganzen in zwei Gruppen.

Zu der einen stellt er alles, „was zu jener flachen Bänkelsängerei gehört, welche die verbrauchtesten, abgetriebenen musicalischen Floskeln und Wendungen immer von Neuem wiederkaut und den Markt mit Liederfluten überschwemmt, um jenen grossen geschmacklosen, heiss-hungerigen Dilettantenhaufen zu versorgen, der unersättlich nach Neuem begehrt und glücklich ist, stets das Alte wiederzufinden.

„Die Vertreter und Koryphäen dieser Gruppe sind die Kücken, Abt, Gumbert, Proch, Graben-Hoffmann und Legionen ihrer Nacheiferer. In ihren Liedern findet sich meist für singende Kehlen eine gewisse mundgerechte Sangmässigkeit in leichter Ausführung; im Uebrigen aber sind sie alle schablonenartig desselben Stiles, aller tieferen Intention, alles höheren musicalischen Werthes bar und häufig mit zu Grunde liegenden dürftigen und platten Gedichten. Es vermag sie kaum ein gebildeter, geschweige denn ein musicalisch gebildeter Mensch

zu singen, da sie absolut nicht im Stande sind, einen wirklich künstlerischen Genuss zu gewähren. Sie dienen lediglich zu jener flauen verwerflichen Musikmacherei, die keinen anderen Zweck hat, als sich die müssige Zeit auf eine angenehm sein sollende Weise zu verdudeln, wobei Geist und Gemüth ohne alle Kräftigung bleiben. — —

„Zu der anderen Gruppe zählen jene geistreichen Componisten, die keine Rücksicht auf bestimmte Stimmgattungen nehmen und an die Gesetze der Natur und an die Nothwendigkeit dessen, was der Sänger zu freier, schöner Darstellung und bequemer Ausführbarkeit gebraucht, nicht denken. Von Rücksichten gegen den Sänger ist gar keine Rede; aber auch die Texte selbst sind nicht selten der musicalischen Belebung geradezu widerstrebend, so dass der Sänger dadurch nicht innerlich erregt werden kann, und folglich auch mit Aufbietung aller seiner Kunst nicht im Stande ist, durch seinen Vortrag einen Eindruck bei dem Hörer hervorzubringen. Dazu gehören alle jene Gedichte, die keine bestimmte Stimmung aussprechen. —

„Wie wenig von den meisten Componisten die zarten Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Stimmgattungen gekannt sind, davon geben die unzähligen Liederhefte Zeugnis, welche für eine Sopran- oder Tenorstimme erschienen sind und noch täglich erscheinen. Weiss es doch jeder verständige Sänger, dass ein und dasselbe Lied für den Sopran sehr bequem, für den Tenor aber sehr un bequem in der Stimme liegen kann, und umgekehrt. Dass diese Componisten, unbeschadet ihres musicalischen Talentes, nicht tief in die Mysterien der Gesangkunst eingedrungen sind, wird jeder Sachkundige bekräftigen, und ist somit auch leicht die Erklärung gefunden, wesshalb ihre Lieder bei all ihrem Reichthum an musicalischen Schönheiten verhältnissmässig so wenig gesungen werden und sich stets mehr der Musiker als der Sänger daran ergötzen wird.

„Im Allgemeinen lässt sich die angegebene Gruppen-Eintheilung festhalten: hier Laues, Flaues, Abgenutztes, mit leichter, bequemer Singbarkeit und für gewöhnliche Ohren angenehm klingend; dort Geistreiches, Tiefes, musicalisch Ueppiges, mit instrumentalem Ductus ohne rechte Singbarkeit und nur für solche Ohren tauglich, die den Sänger dem Musiker opfern.

„Ein Lied zu schreiben, was junge Componisten für leicht erachten, bedingt neben den unerlässlichen musicalischen Kenntnissen schöpferisches Talent, gereiftes, veredeltes, leicht erregbares Gefühl, ein tiefes Verständniss des menschlichen Herzens, einen feinen, eindringlichen Sinn, Geschmack, Erfahrung, Formengewandtheit und Routine; nur durch die Vereinigung dieser Eigenschaften können Lieder erzeugt werden, die allen wesentlichen Anforderun-

gen zu entsprechen vermögen. Lieder lassen sich überhaupt nicht machen. Das echte Lied kann immer nur der Erguss des rechten Augenblickes und einer dem Gedichte entsprechenden Stimmung sein, und nur so ist es zu erklären, dass nicht selten untergeordneten Componisten, denen jedes bessere Wollen, jedes höhere Streben fremd ist, dennoch einzelne Lieder trefflich gelingen, hingegen in den Lieder-Compositionen der hervorragendsten Meister das Gemachte, Zusammengefügte zu erkennen und nachzuweisen ist, wenn diesen beim Schaffen die analoge Stimmung fehlte.

„Die Bestrebung neuerer Componisten, in ihren Liedern absonderlich geistreich zu erscheinen, beruht auf Verkennung des Liedes. Das eigentlich Geistreiche in Tonschöpfungen ist stets überwiegend Sache des Verstandes, der ersinnt, abwägt und künstlerisch speculirt, während das Lied nur die Frucht der Empfindung, also des Herzens, sein soll. Ich setze natürlich das nöthige Talent dabei voraus, jene wunderbare Kraft, welche sich der Quelle gleich aus der Tiefe zu Tage drängt, ohne dass wir ihrem Ursprunge nachspüren können.

„Kein Componist gibt uns hierzu ein glänzenderes Beispiel, als Franz Schubert. Bei der tiefinnersten Wahrheit dieser Lieder kann man nirgends das Prädicat „geistreich“ darauf anwenden; alle Melodien derselben tragen entschieden den Stempel der Einfachheit und Natürlichkeit und sind so treu aus den Worten herausgewachsen, dass, wer sie einmal kennt, sich eine andere musicalische Belebung derselben gar nicht mehr denken kann. Dabei ist die Begleitung wiederum so geistig eins mit den Melodien, so unverkennbar zugleich mit denselben entstanden, dass eine Trennung oder Veränderung nicht möglich ist, ohne das ganze Lied zu zerstören.

„Von dieser Weise Schubert's hat sich die neuere Richtung theilweise entfremdet; die Melodien werden gesucht, statt zu entstehen, das Natürliche wird absichtlich vermieden, um pikant zu sein, die Begleitung umspielt die Melodie, ohne ihr anzugehören, die Harmonie wird so wirksam gemacht, dass darüber alle Wirkung verloren geht, weil jede natürliche Folge in derselben peinlichst verhütet wird. Dass über dieser Absichtlichkeit die Sangbarkeit der Melodien gleichfalls verloren geht, begreift sich, da durch die Vermeidung des natürlichen Flusses sich die schwierigen Intervallen häufen und die Ausführung dadurch erschwert und unerfreulich wird.“

Londener Briefe.

[Die *Popular Concerts* — Joachim — Die Operntheater.]

London, 5. April 1862.

Wenn man den Beginn der londoner Season für Musik, wie gewöhnlich, erst von der Eröffnung der italiänischen Opern und der grossen Concerte der musicalischen Gesellschaften an (philharmonische, neu-philharmonische, *Sacred Harmony Society* u. s. w.) rechnet, so sind wir noch nicht oder kaum im Anfange derselben begriffen. Allein es hat sich in Bezug auf den alten Brauch, sofern er das Musikmachen und Musikhören betrifft, in den letzten Jahren gar Vieles verändert; denn wir haben jetzt auch den Winter hindurch eine Oper, und zwar eine englische, und eine grosse Anzahl von Concerten gehabt. Wenn diese Neuerung auch die hohe Aristokratie nicht bewogen hat, einige Wintermonate in der Residenz zuzubringen, so hat sich doch dadurch herausgestellt, dass diese vornehme Welt zwar allerdings immer eine mächtige, aber doch nicht die einzige Stütze der Kunst in London ist; denn die Winter-Concerte und die englische Oper haben auch ohne sie ein zahlreiches Publicum gefunden, was um so erfreulicher ist, als dadurch der Einfluss der Tonkunst auf die Masse der Gebildeten durch Anregung des nationalen Elementes und durch Vorführung classischer Instrumentalmusik weit mehr Boden gewinnt, als früher.

An der Spitze der Concert-Unternehmungen dieser Art stehen die *Monday Popular Concerts*, die, wie der Name zeigt, alle Montage in St. James Hall Statt finden. Dem Titel nach sollte man in ihnen Orchester- und Chormusik erwarten, etwa wie in den populären Concerten in Paris und Berlin. Dem ist aber nicht also; man hört hier nur Kammermusik, Quartette, Trio's, Duette und Solostücke für Violine oder Pianoforte, und dazwischen in der Regel zwei Gesang-Vorträge, meistens Lieder. Der Eintrittspreis ist für hiesige Verhältnisse billig: nach drei Abstufungen der Plätze fünf, drei und ein Shilling. Es wird — namentlich in den Instrumental-Vorträgen, welche durchaus vorherrschen — nur classische Musik gemacht, und es mag in Deutschland sehr überraschen, wenn man hört, dass Joachim bei seinem diesjährigen ersten Auftreten am 3. März in dem 77. Populär-Concerte Beethoven's Violin-Quartett in *Cis-moll*, Op. 131, spielte! Die anderen Mitglieder des Quartetts sind die Herren L. Ries, H. Webb und Piatti.

Das Concert wurde mit dieser Meister-Production eröffnet, und was war der Erfolg? Am Schlusse derselben erschallte ein einstimmiger und starker Applaus, welcher so lange anhielt, bis Joachim und seine Genossen wieder auf der Tonbühne erschienen. Eigentlich wünschte das

Publicum den letzten Satz noch einmal zu hören, was aber wegen der Länge des Programms unmöglich gewährt werden konnte.

Die *Musical World* bezeichnet in ihrem Bericht über diesen Concert-Abend Joachim als „einen von jenen ernstesten und gewissenhaften Künstlern, welche Begeisterung mit strengem Urtheil vereinigen und keinen Stillstand kennen, sondern, ein ideales Ziel im Auge haltend, der Vollkommenheit immer näher und näher kommen. Es muss einstimmig zugegeben werden, dass er ohne allen Vergleich in jeder Hinsicht der bewundernswertheste Beherrscher seines Instrumentes ist, welchen das Land geboren hat, das ihn als den grössten von den grossen Meistern zu den Seinigen zählt. Schon als Knabe ein musicalisches Wunder, was diejenigen bezeugen können, die ihn, etwa 13 Jahre alt, im Jahre 1844 Beethoven's Violin-Concert in den philharmonischen Concerten spielen gehört, hat er einen so vortrefflichen Gebrauch von seinen Naturgaben gemacht, seine Kunst von einem so ernsten Standpunkte aus betrachtet, dass er jetzt als Mann, obwohl noch jung, nach dem allgemeinen Urtheil die höchste Stellung einnimmt, nach welcher sein Ehrgeiz streben konnte. Vergleichen können bei anderen hervorragenden Künstlern angestellt werden, dass der Eine in Diesem, der Andere in Jenem höher steht; aber Joachim steht allein da, und die wärmsten Lobredner seiner Zeit- und Kunstgenossen werden seine Ueberlegenheit keinen Augenblick in Zweifel stellen.“

Ausserdem brachte der Abend die Clavier-Sonate „*Non plus ultra*“ von Wölfl (Miss Arabella Goddard), eine Sonate in *B* für Pianoforte und Violine von Dussek (dieselbe und Joachim — beide gerufen), das Clavier-Trio in *Es* von Hummel (dieselben und Piatti) und zwei Gesangstücke (Miss Poole).

Das folgende Concert (d. 10. März) begann mit Beethoven's Violin-Quartett Nr. 11 in *F-moll* (Op. 95). Das Pianoforte spielte dieses Mal Karl Hallé; er wurde nach dem trefflichen Vortrage der Sonate in *D-moll* von C. M. von Weber gerufen. Zum Schluss spielte er mit Joachim die reizende *G-dur*-Sonate Op. 96, die einen Sturm von Beifall hervorrief. Eine zierliche Sonate für das Violoncell von Bocherini, gespielt von Piatti und von Benedict, welcher der artistische Leiter der Montags-Concerte ist, am Clavier begleitet, und einige Lieder von Schubert u. s. w. bildeten die Intermezzi des Abends.

Der Abend des 17. März brachte zwei Quartette, zu Anfang des ersten Theils Mendelssohn's Op. 44, Nr. 3 in *E*, dessen Scherzo wiederholt werden musste, und zu Anfang des zweiten Theils Beethoven's wundervoll phantastisches Op. 130 in *A-moll*. Miss Arabella Goddard spielte die grosse Sonate von Dussek: *Le retour à Paris*,

die man hier „*Plus ultra*“ nennt, weil sie Wölfl, dem Componisten der „*Non plus ultra*“, gewidmet ist, und mit Joachim die grosse *A-dur*-Sonate von Mozart. Joachim riss durch sein breites, gediegenes und überall poetisches Spiel die überaus zahlreiche Versammlung hin und erregte die grösste Bewunderung der Kenner durch die Meisterschaft in der Auffassung und dem charakteristischen Vortrage der drei verschiedenen Tondichter, deren Werke er jedes nach seinem eigenthümlichen Geiste wiedergab. Aber auch das Zusammenspiel des Quartetts ist, je länger, desto vortrefflicher, so dass man nicht leicht etwas Vollkommeneres hören kann.

Das Programm des 80. Montags-Concertes brachte Mozart's Quintett in *G-moll* und J. S. Bach's Ciaccona für die Violine. Hallé spielte Beethoven's *C-dur*-Sonate, Op. 53, und das *E-dur*-Trio von Hummel. — Das 81. war zum Vortheil der Miss Goddard, welche zum letzten Male in dieser Saison darin spielte. Sie trug die grosse Sonate Op. 111 von Beethoven, Präludium und Fuge in *A-moll* von J. S. Bach und mit Joachim die Kreutzer gewidmete Sonate Op. 47 vor. Ein Quartett in *C* von Haydn eröffnete die Sitzung. Der Saal war überfüllt und das Publicum sehr enthusiastisch gestimmt.

Die ganze Einrichtung dieser Concerte ist sehr zweckmässig. Sie beginnen um 8 Uhr und enden vor 10^{1/2}. Das Programm zerfällt in zwei Theile, die gewöhnlich mit Violin-Quartetten beginnen, während ein Solo-Vortrag auf dem Pianoforte den ersten und ein Duo oder Trio, ebenfalls für Pianoforte, den zweiten Theil schliesst. Für diejenigen Dilettanten, welche gewohnt sind, die Güte der Production nach dem Eintrittspreis zu beurtheilen, sind in den letzten Concerten auch Sophaplätze in der Nähe des Flügels für eine Guinee eingeführt worden. „Diejenigen Zuhörer, welche nicht bis zu Ende bleiben wollen, werden gebeten, vor dem letzten Musikstücke sich zu entfernen, wozu eine Pause von fünf Minuten bestimmt ist, damit die anderen, welche bleiben, nicht in dem Genüsse der letzten Nummer gestört werden.“

Für das sechste Auftreten Joachim's in den Montags-Concerten kündigt die *Musical world* von heute — welche, beiläufig gesagt, eine vollständige Uebersetzung des Berichts der Niederrheinischen Musik-Zeitung über F. Hiller's Oper „Die Katakomben“ bringt — das Quartett in *C* Nr. 77 von Haydn, die Ciaccona von Bach, welche auf allgemeinen Wunsch wiederholt werden soll, und ebenso Beethoven's Op. 47 für Clavier und Violine, dieses Mal mit Hallé, an.

Ausserdem hat Joachim in einem der Samstags-Concerte im Krystall-Palaste Mendelssohn's Concert gespielt und wird heute dort zum zweiten Male auftreten, und am

7. April im philharmonischen Concerte ein Concert von Molique vortragen.

(Fortsetzung folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dinstag den 8. d. Mts. beschloss der hiesige Verein für Kammermusik seine Sitzungen mit der sechsten, in welcher das Violin-Quartett in *F-dur*, Op. 59, von Beethoven und das in *G-dur* von Haydn, zwischen beiden das Clavier-Trio in *C-moll*, Op. 66, von Mendelssohn — die Clavier-Partie von Herrn F. Breunung vorgetragen — zur Aufführung kamen. Ueber die vortrefflichen, echt künstlerischen Leistungen des kölner Quartetts haben wir öfter und zuletzt in Nr. 11 d. Bl. unsere auf eigene langjährige Erfahrung im Anhören der tüchtigsten Vereine ähnlicher Art begründete und von dem hiesigen Publicum einstimmig getheilte Ansicht dargelegt, so dass uns nur übrig bleibt, allen bei den Kammermusik-Abenden Mitwirkenden den Dank auszusprechen für ihre erfolgreiche Bethheiligung an dem Cultus des wahrhaft Schönen in der Tonkunst. Wir wünschten lebhaft, dass unser geehrter Mitarbeiter, der Verfasser des Artikels über „das Quartettspiel“ in der heutigen Nummer, einer von den hiesigen Productionen in diesem Winter beigewohnt hätte; er würde sich dann überzeugt haben, dass seine privatim gegen uns ausgesprochene Ansicht, „dass das kölner Quartett nach unseren Bemerkungen über dessen Vortrefflichkeit, die er mit grossem Vergnügen gelesen, durch seine Auslassungen über das heutige Quartettspiel sich nicht berührt fühlen könne“ — vollkommen begründet ist.

Die wiener Sing-Akademie hat in ihrer letzten Sitzung Ferdinand Hiller einstimmig zu ihrem Ehren-Mitgliede ernannt.

Jakob Offenbach weilt seit einigen Tagen hier in seiner Vaterstadt. Er hatte die Freundlichkeit, seinen „Orpheus in der Unterwelt“, dessen siebenundsechzigste Vorstellung am Donnerstag Statt fand, zum Besten des Theater-Orchesters selbst zu dirigiren. Er wurde mit rauschendem Applaus und Fanfaren empfangen und mehrere Male gerufen. Seine Leitung brachte unverkennbar mehr ausdrucksvolle Schattirung und Lebendigkeit in die Aufführung, welche Herr Jupiter-L'Arronge seinerseits durch mehrere schlagende Anspielungen auf die Zeitverhältnisse zu würzen wusste.

Wien. Staats-Stipendien für Kunstzwecke. Hiesigen Zeitungen zufolge wurde im vergangenen Monate dem Abgeordneten-Hause eine von 406 Schriftstellern und Künstlern unterzeichnete Adresse überreicht, in welcher der Wunsch ausgesprochen wird, dass in dem nächsten Staats-Voranschlage auch für Kunstzwecke eine angemessene Summe ausgesetzt werde. Der Finanz-Ausschuss, welchem diese Eingabe übergeben wurde, hat nun auf Grund der in derselben angeführten Motive beschlossen, zu beantragen, dass alljährlich eine Summe von 10,000 Fl. zu Stipendien für junge, begabte Künstler aus allen Theilen des Reiches bewilligt werden möge.

Fräulein Tietjens hat mit der Hofopern-Theater-Direction einen Contract abgeschlossen und wird von der nächsten Saison an wieder diesem Institute angehören, worüber man sich nur sehr zu freuen Ursache hat.

Der artistische Director des Burgtheaters, der Anfang März ziemlich bedenklich erkrankt war, befindet sich bereits in der Reconvalescenz, welche allerdings, wie man vernimmt, längere Zeit währen und Schonung erfordern wird. Nicht nur die Freunde des Herrn Laube, sondern auch viele ihm Fernstehende, die seine überaus energische Thätigkeit kennen und schätzen, haben die lebhafteste Theilnahme bezüglich dieses Krankheitsfalles geäußert.

Ankündigungen.

Beste und billigste Violinschule.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau ist so eben erschienen und bei J. F. Weber und B. Breuer in Köln vorräthig:

J. A. Michaelis' praktische Violinschule.

Fünfte, gänzlich umgearbeitete Auflage.

Herausgegeben

von

Georg Wichtl.

Elegant geheftet. — Preis nur 1 Thlr. 20 Sgr.

In demselben Verlage erschien:

Wichtl, Georg, Op. 40, Bunte Reihe. Leichte melodische Stücke für Violine und Piano mit beliebiger Begleitung einer zweiten Violine oder für zwei Violinen allein. 3 Hefte.

Ausgabe A. für Violine und Piano à 20 Sgr.

Ausgabe B. für eine oder zwei Violinen à 12¹/₂ Sgr.

Allen Vereinen, welche sich zu Gesangfesten vorbereiten, empfehle ich die binnen vierzehn Tagen erscheinende Composition vom königlichen Musik-Director

B. Hamma:

Die Wächter des Vaterlands.

Patriotische Hymne

für Männerchor und Orchester.

Clavier-Auszug 1 Thlr. 10 Sgr. Die vier Singstimmen 16 Sgr.

Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Diese Composition ist von grösster Wirkung und bereits zum siebenten preussischen Sängerkongress zu Elbing im Juli 1862, so wie zum pfälzischen Sängerkongress angenommen. Ich bitte die Herren Dirigenten dringend, sich mit diesem Werke bekannt zu machen.

Conrad Glaser in Schleusingen.

Musikschule in Frankfurt am Main.

Mit dem 23. April dieses Jahres beginnt ein neuer Coursus der hiesigen Musikschule. Derselbe umfasst nach früher ausgegebenem Programm alle theoretischen und praktischen Zweige der Musik. Das Honorar für den jährlichen Coursus beträgt 154 Fl. rheinisch, gleich 88 Thlr. preussisch Courant. Einheimische können sich gegen ein Honorar von 42 Fl. oder 24 Thlr. an einem einzelnen Fache betheiligen. Anmeldungen sind anzugeben bei dem ersten Vorsteher

H. Henkel,

Taubenhofstrasse Nr. 19.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.