

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 7. April 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Ferdinand Hiller als Lieder-Componist. — Pariser Brief (Schluss). Von B. P. — Theater in Köln (Gastspiel von Fräulein Therese Tietjens auf dem Stadttheater. Schluss — Fräulein Langlois). — Tagess- und Unterhaltungsblatt (Köln, öffentliche Versammlung der Sing-Akademie — Aachen, Bach's Passions-Musik — Barmen, Händel's „Messias“, Mozart's *Requiem* — Bielefeld, Benefiz-Concert, Musikverein — Stuttgart, Verein für classische Kirchenmusik).

Ferdinand Hiller als Lieder-Componist.

Unter den bereits weit über hundert hinausgehenden Tonwerken Hiller's befindet sich bekanntlich eine grosse Anzahl von Liedern und Liedersammlungen; allein keine ist so umfangreich und gibt in ihrem Bereiche ein so vollständiges Bild von dem Componisten in dieser Gattung, als die „Drei Bücher neuer Gesänge“ für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 100*). Ferner ist dieses Werk ohne Widmung an eine Person und nicht unter dem leitenden Einflusse irgend eines besonderen Zweckes erschienen. Deshalb haben wir Ursache, in ihm einen reinen Ausfluss des inneren Schöpfungsdranges zu sehen. Das sind zwei Gründe, welche uns bestimmen, diesen 47 Gesängen einen besonderen Werth beizulegen und darauf noch einmal zurückzukommen, wiewohl sie bereits vor drei Jahren erschienen sind.

Von der grossen Anzahl der Lieder ist eine jede einzelne Nummer so positiven musicalischen Gehaltes, so scharf ausgeprägter, poetischer Plastik, dass wir nicht zu irren fürchten, wenn wir annehmen, dass wir hier eine Auswahl vor uns liegen haben, die im Laufe der Jahre entstanden ist. Wenn man erwägt, dass in derselben Zeit Werke wie der „Saul“, „Die Hymne an die Nacht“ und „Die Katakombe“ entstanden, wie zahlreich die Geschäfte von Hiller's vielfach combinirter Stellung in Köln sowohl als die Beziehungen nach aussen sind, so muss man mit uns über die Fruchtbarkeit und Arbeitskraft des Componisten staunen. Der eben erwähnte Umstand veranlasst uns aber um so mehr, dem Werke eine ausnahmsweise Bedeutung zu geben und es nicht nur wie ein einfaches Opus zu besprechen, sondern es zur Grundlage für eine Charakterisirung Hiller's als Lieder-Componisten uns die-

nen zu lassen. Dass die anderen Lieder von ihm darum nicht unterschätzt oder als unwesentlich angesehen werden, ist selbstverständlich. Diese Betrachtung soll dadurch, dass sie diese Gesänge hervorhebt, nicht die anderen verdunkeln, sondern nur aus ihnen Hiller's lyrische Muse darzustellen suchen. Gelingt ihr das, so kann sie vielleicht sogar zur richtigen Würdigung der anderen noch nebenher von Nutzen sein.

Bei der Aufgabe, die wir uns stellen, Hiller als Lieder-Componisten zu charakterisiren, muss der Leser es sich schon gefallen lassen, mit uns ein wenig weiter auszuholen.

Das Lied geniesst aus zwei Ursachen der allgemeinsten Pflege. Zuerst, weil es die einfachste und gleichzeitig am häufigsten vorkommende Art der Lyrik darstellt; dann, weil in ihm das Vorstellungs- und das Gefühls-Vermögen gleichzeitig in klarster und überschaulichster Weise angeregt werden. Jeder Moment des Empfindungslebens kann zum Liede werden, und die umgebende Wirklichkeit (im poetischen Liede), wie das erregte subjective Fühlen (im musicalischen) sind die nahe liegenden Factoren desselben.

Diese allgemeine Pflege bedingt eine sehr grosse Verschiedenheit der Kunst-Species in sich, welche zu mannigfachen Eintheilungen geführt hat. Von diesen sind diejenigen, welche das Ethische zum Ausgangspunkte nehmen, die einzige stichhaltigen, die anderen — bei denen nicht selten die „musicalische Politik“ die Feder führen muss — verwerflich.

Vom rein künstlerischen Standpunkte steht das Lied am höchsten, in dem sein Begriff im weitesten und tiefsten Sinne wiedergegeben erscheint. Bleibt das Lied immer nur gleichsam das Lichtbild eines Augenblicks, und in so fern in der Wahl des Vorwurfs äusserst beschränkt, so nimmt es dagegen je nach der Beschaffenheit desselben in seiner Ausführung eine grössere oder geringere Aus-

*) Stuttgart, Cotta'scher Verlag. 1862 und 1863. Drei Hefte gr. Fol., zu 1 Thlr. jedes. — Vgl. Jahrg. 1862, Nr. 26.

dehnung an und wird dem gemäss eine sehr verschiedene Mannigfaltigkeit der Kunstmittel in Anwendung zu bringen haben. Eben so wie der Dichter zur Erhöhung der Eindringlichkeit seiner Gefühlschilderung alle Mittel des Vorstellungs-Vermögens — natürlich mit Maass und Urtheil — benutzen darf, so hat der Componist im Reiche der Töne die Formen aufzusuchen, welche dazu dienen können, dem Gefühle die weiteste Anregung zu geben. Da die Wirkungsfähigkeit der Musik sehr beschränkt erscheint, wenn sie nur eine Melodie geben darf, so ist das Clavier ein fast unentbehrlich zu nennender Begleiter, wo es gilt, den Ansprüchen, welche an die musicalische Wiedergabe der einfachsten, geschweige denn der zusammengesetzten Lieder gestellt werden, vollständig nachzukommen.

Die Stimme kann nur eine Melodie für sich allein wiedergeben und muss auf alle Wirkungen verzichten, die harmonischer und polyphoner Natur sind. Vieles im Liede ist aber nur durch solche musicalisch zu illustriren und auszudrücken. Darum spielt die Begleitung dabei eine so grosse Rolle. Nehmen wir z. B. Nr. 1 des dritten Buches, das bekannte Geibel'sche „Spielmanns Lied“. Dort singt ein wandernder Spielmann seine Herzensweise: „Ich habe dich lieb“ u. s. w., wo sein Fuss ihn hinträgt, unter den Vögeln, im Haidenwinde, in Stadt und Dorf. Mägde, Jäger, Fischer, alle singen's ihm nach, ein Jeder nach seiner Art. Soll die Musik darauf verzichten, diesen Reichthum, der Phantasie entströmt zur Freude des Lauschenden, ignoriren, ja, dadurch zur Armuth entstellen, dass sie darüber hinweggeht, als wäre er gar nicht vorhanden? Gewiss nicht! Dazu ist das Pianoforte ein willkommener Begleiter, nur geschieht ihm zuweilen durch die bescheidene Bezeichnung „mit Begleitung“ Unrecht; denn es muss in der Mehrzahl der Lieder eine gewichtigere Rolle, als die des blossen Begleiters, ausfüllen. Es muss, wie gesagt, durch harmonische und polyphone Wirkungen das musicalische Lied erst vollständig machen, was denn nicht ausschliesst, dass es, wo das genügt, nur begleitend und unterstützend, die Intentionen des Gesanges stärker ausprägend — dieses besonders in dynamischer und rhythmischer Hinsicht —, dem Gesange beigesellt wird.

Wer dem Gesagten beistimmt, der wird uns auch nicht widersprechen, wenn wir die Aufgabe, ein gutes Lied zu schreiben, die so häufig als eine leichte angesehen wird, und deren Lösung fast jeder junge Componist im Beginne seiner Carrière zu versuchen und vor die Oeffentlichkeit bringen zu können meint, als eine in den meisten Fällen sogar sehr schwierige ansehen. Erfordert sie auch nicht den musicalischen Ueberblick, den Sinn für die Ausfüllung und durchgängig harmonische Belebung der grossen Musikformen, so werden doch nur Meister sich mit

Glück derselben unterziehen, denen eine reiche Erfindungskraft zu Gebote steht und die neben dem feinen „poetischen“ Sinne, der unerlässlich ist, über einen möglichst grossen Schatz von Erfahrungen aller Wirkungen der Stimme und des Pianoforte zu verfügen haben.

Bevor wir die Lieder einzeln berühren, um das flüchtig anzuführen, was uns nach dem Allgemeinen, wozu uns dieses seinem quantitativen und qualitativen Inhalte nach einzig dastehende Lieder-Opus anregt, besonders anspricht, sei ein Versuch gemacht, Hiller's Muse, wie sie uns aus den Gesängen entgegenspricht, zu charakterisiren.

Wollten wir mit einem Schlagworte beginnen und ein solches aufstellen, wie von Mendelssohn's in den Salon verpflanztem und veredeltem Volksgesange, von Schubert's quellenden Melodien, von Schumann's origineller Leidenschaftlichkeit und Romantik, von Franz' (aus Bach's Musiktiefe in das declamirte Lied übertragener) Macht der Polyphonie abgelauschter Wirkungen gesprochen werden kann, so spricht aus Hiller's Liedern der urbane Geist eines Genius, der mit vollständiger, freier Disposition über alle in Betracht kommenden Mittel der Kunst eine Vollendung der Meisterschaft vereint, welche nicht nur nirgend einen Mangel oder etwa eine weniger bevorzugte Stelle erkennen lässt, sondern stets dadurch überrascht, dass die gewählte Auffassung sowohl wie deren Durchführung auf das evidenteste des Liedes tiefsten Sinn erfassen und auf das Gebiet der Musik übertragen.

Gehen wir näher darauf ein, ihn als Lieder-Componisten zu charakterisiren, so müssen wir von seiner Behandlung des Gesanges und des Pianoforte gesondert sprechen, fügen aber zuvor ein, dass freilich das Ensemble der beiden es gerade ist, welches Bewunderung erregt, indem eben deren Verwebung in dem Bau des Ganzen sowohl als in dem Gefüge der Details von einer so hohen, sich gegenseitig bedingenden Vollendung ist, dass wir so recht die specielle Begabung Hiller's für diese Gattung daraus erkennen.

In der Behandlung des Gesanges kommt neben dem Musicalischen das Poetische in Betracht. Das Letztere ist zwar nicht das Werk des Componisten, doch wird er sich durch die getroffene Wahl kennzeichnen — und die konnte in dem Dichterbain unserer Zeit nicht besser sein; denn sie hat nur von dem Besten genommen. Sein alleiniges Werk ist dagegen die Uebertragung der poetischen Form in das Musicalische. Eben so leicht, wie die grosse Schar der Lieder-Componisten es damit nimmt, wobei dann die Schönheiten der Poetik und Prosodik verloren gehen, so gewissenhaft und glücklich ist Hiller hierin. Mit einer Meisterschaft sonder Gleichen weiss er den Rhythmus, das ist bekannt, zu handhaben, und die Kunst, Melodien in alle

Formen zu schmelzen, kann fast in jedem einzelnen Liede aufs Neue bewundert werden. Was aber die Melodieen Hiller's als rein musicalische auszeichnet, das ist die Schönheit der Linien, welche sie beschreiben. Da hat jede Spitze ihre richtige Stelle und die ihr gebührende Höhe; kein Anfang ist *plump* und *bombastisch*, hohl oder *affectirt*, niemals im Abschlusse *trivial* und *ungenial*, die Uebergänge sind mit einer Sicherheit der künstlerischen Intention gemacht, die genau weiss, was sie will, und darum auch erreicht, was sie beabsichtigt; und die Bewegung in den Intervallen durch Herbeiziehung von chromatischen, diatonischen, ja, ferner liegenden Hülfsnoten ist einerseits geschmeidiger und weicher, andererseits reicher und interessanter gestaltet. Eine Originalität der Art, wie sie manches Special-Genie besitzt, das man bei der ersten Note herauserkennt, wie den äusserlichen Menschen an seinem Gange, weist Hiller nicht auf; allein im Laufe der Composition dürfte er schwerlich unerkannt bleiben. Die Meisterschaft, die sich in dem Angeführten und dem, was wir nicht anführten und sich nicht in Worte bringen lässt, ausspricht, lässt ihn nicht verborgen bleiben. Wir möchten, von diesen Liedern ausgehend, Hiller's Stellung zur Jetzzeit mit der Mozart's zu der damaligen vergleichen. Wer die Melodieen Cimarosa's, Paesiello's, des Spaniers Martin, deren hell aufflackernde Lichter Mozart's Stern nur zu oft zu verdunkeln im Stande waren, mit denen des unvergänglichen Amadeus vergleicht, der kann ihnen häufig eine an Ebenbürtigkeit streifende Aehnlichkeit nicht abläugnen; allein wie ärmlich erscheinen uns seine Rivalen im Verlaufe der Composition, wo es nicht nur gilt, sich auf der Höhe zu erhalten, sondern den angeregten und gleicher Zeit schon mit dem Gegebenen erfüllten Kunstsinn durch fortwährende Steigerung des inneren Gehaltes und der äusseren Wirkungen zu fesseln — im Vergleiche zu dem Könige der Musiker! Auch über die Anmuth der Melodie-Zeichnung und über Anderes wäre manches treffende Wort noch beizubringen; wir wollen den Leser jedoch nicht ermüden.

Auch die Behandlung des Pianoforte ist in zweifachem Sinne zu schätzen: nach dem Werthe, welchen dessen Anteil für sich in Anspruch nimmt, und nach der Kunst, mit der er sich dem Gesange anschliesst. Er ist, je nachdem der Vorwurf im oben angeführten Sinne auf ihn hinweist, ein verschiedener, in den Liedern besonders selbständig zu schätzender, wo dieses in hohem Grade der Fall ist. Die Verschmelzung der beiden Klang-Media ist aber eine so vollkommene, dass auch in der zweiten Beziehung der Begleitung eine Anerkennung gezollt werden kann, die so vielen anderen Liedern grosser Meister versagt bleiben muss. Sei es, dass das Clavier ganz untergeordnet ist,

sei es, dass es dem Gesange gegenübertritt, dass es ihm die Fortspinnung des musicalischen Gedankens überlässt, dass es scheinbar achtlos seinen Weg für sich geht: immer fühlen wir das Walten der höchsten Macht des Genius heraus.

Wir wollen nun die einzelnen Nummern dieses im Ganzen gegen 140 Seiten zählenden Werkes eine kurze Musterung passiren lassen und das, was noch neben dem bereits allgemein Erörterten zu bemerken geblieben, oder im Anschlusse daran zu erwähnen ist, niederschreiben. Wem eine so eingehende Betrachtung von einfachen Liedern zu lang erscheinen dürfte, dem möchten wir entgegnen, dass er das Lied nicht unterschätzen möge, und dass die Aufmerksamkeit, welche den kleinsten Sammlungen geschenkt wird, einem so grossen Sammelwerke, wenn es nicht mit der Absicht, zu verblenden, nur der äusseren Grösse halber, aus flüchtig concipirten, mittelmässigen Arbeiten zusammengestellt wurde — wie solches in neuester Zeit mehrfach der Fall gewesen —, sondern durchweg Gediegenes darbietet, in höherem Maasse zusteht.

Zur Erleichterung der Orientirung und der Bequemlichkeit des Vergleiches mit dem Werke, das wir in den Händen aller gebildeten Liederfreunde zu erblicken wünschten, folgen wir den Nummern der Zahl nach. Vorher nur noch eine Zusammenstellung der Dichternamen mit der Anzahl der von ihnen gewählten Lieder. Es sind von J. Sturm 2, von Geibel 11, Pfau 4, Rückert 2, Uhland 2, Roquette 1, Dreves 2, Reinick 1, Lingg 1, Hartmann 3 (eines davon nach Petöfi), Möricke 1, Lenau 1, Böttger 1, Müller von Königswinter 2, eines aus den siebziger Jahren und 12 aus dem spanischen Liederbuche in den Uebersetzungen von Geibel und Heyse.

Nr. 1, das oben analysirte „Lied“, ist gleich ein Beispiel für die Kunst, mit der Hiller die Melodie nach den Bedürfnissen des Textes umzuschmieden versteht, ohne die Construction zu verderben und die Stimmung zu verlieren.

Nr. 2, „Die Verlassene“, entrollt ein Bild der Verzweiflung, wie sie im Contraste mit der Umgebung grell hervortritt und im Hinblicke auf die gleich der Treue verloren gegangene Liebe ihr höchstes Maass erreicht, das durch die reichsten Ausdrucksmittel wiedergegeben wird. Die Wirkung hängt vom richtigen Vortrage ab, besonders am Schlusse, wo Durchgangsnoten von Hülfsnoten dem Ohr unterscheidbar gegeben und die Bewegung richtig gezeichnet werden muss.

Nr. 3, „Nachtbalsam“, gibt eine Melodie in acht Tacten, die mit wenigen nothwendigen Aenderungen die vier Verse begleitet, von einer Tiefe der Empfindungen und einer sich gleich tief einprägenden Sicherheit der Zeichnung, wie sie nur grossen Meistern gelingt. Die

Begleitung stattet den seelischen Gehalt mit echter Clavierpracht aus.

Nr. 4, „Der Frühling sprach zu mir“, ein in musicalisch-metrischer Beziehung in $\frac{3}{8}$ - $\frac{2}{8}$ -Tact geschriebenes Lied, ist von feinster Grazie erfüllt, wenn Sänger und Spieler im richtigen Zeitmaasse das Tactische zur Wirkung bringen.

In Nr. 5, „Der Ungenannten“, ist die Dankbarkeit des aus der Liebe schöpfenden Dichterherzens wahr getroffen. Der Schluss ist hier, wie häufig, mit grossem Geschick so erfunden, dass dem Clavier noch etwas zu sagen bleibt, was der Dichtermund nicht in Worten, sondern nur dem in Tönen sprechenden Gefühle zu ahnen gegeben.

Der eingeschobene $\frac{6}{16}$ -Tact in Nr. 6, „Neuer Frühling“, ist ein Beleg für Hiller's feines Gefühl für den kürzesten Moment, das kleinste Glied seiner Melodieen. Dass es nur nicht zu langsam genommen werde! Tact 6 gibt in dem eingestrichenen *g* eine kleine Finesse, eine Modulation nach der Unter-Dominante, welche das eingestrichene *gis* des folgenden Tactes gleich wieder verläugnet.

Ein zartes, süßes Ständchen ist Nr. 7. Auch hier der Schluss, wie bei Nr. 5. Hier ist es, als verstummte der zitternde Mund und müsste die über dem leidenschaftlichen Herzen schwebende Muse das letzte Wort bringen.

Nr. 8, „Lauf der Welt“, behandelt das Walten der reinen Sinnlichkeit in keuscher Anmuth. Ihr Schmelz und Zauber spricht aus der Begleitung vor dem Schlusse zu uns; der Gesang bleibt zart und unbefangen, wie er sein muss und — so selten ist!

Ein Moment der tiefsten, über das Leben hinausstrebenden Stimmung, nicht so weich, aber grossartiger noch wie Goethe's „Ueber allen Wipfeln“ ist das „Nachtlied“ Nr. 9, in musicalischer Hinsicht reich an mystischen und erhabenen Harmoniefolgen.

In dem Zwiegespräch der Mutter mit ihrem unglücklich liebenden Kinde, Nr. 10, wie in anderen Nummern vermeidet Hiller, den Abschluss des Verses, der im poetischen Liede nur einen prosodischen Einschnitt darstellt, in der Musik mehr sein zu lassen, auf eben so einfache als wirkungsvolle Weise, indem er ihn auf die Dominante führt. Es gewinnt dadurch der Anfang des folgenden Verses an Frische und es bleibt dem Lied-Ende die abschliessende Wirkung der Tonica. Die Wahl der Quinte, des Grund-Accords zur Schlussnote der Melodie — die Worte lauten: „Meine Treue, die hält ihn (den Sturm) aus“ — gibt dem Ausspruche für die musicalische Empfindung Geltung bis in die fernste Zukunft.

Anspruchslose, in sich selbst genügsame, Glück genug findende Liebe hat einen entsprechenden Ausdruck in Nr. 11 gefunden. Wie wahr die Wirkung des so klar

gezeichneten Schlusses der Stimmen und der Synkopen im Clavier dahinter!

Geibel's „Kornblumen“, Nr. 12, haben in der Musik eine Illustration gefunden, so lieblich und elastisch, dass wir Pausias sein Blumenmädchen schmücken zu sehen meinten.

Nr. 13 nimmt nach den reichen, der Phantasie in dem Gesange und der Stimme fesselnden Stoff bietenden Bearbeitungen der vorhergehenden Verse in dem letzten zu den Worten: „Vergiss, o Menschenseele, nicht, dass du Flügel hast“, einen gewaltigen, polyhymnischen Aufschwung. Drei Mal schwingt sich vermittels chromatischer Zwischenstufen der Gesang immer mächtiger empor.

Auch das „Gute Nacht“, welches hier folgt, sieht davon ab, der Bequemlichkeit des musicalischen Gedächtnisses zu Liebe dieselbe Melodie strophisch wiederholen zu lassen und dem Gesangs-Vortrage mit der Begleitung das Weitere zu überlassen, sondern es sind die Verse interessant und zutreffend, doch immer so variirt, wie es das höchste Gesetz der Kunst vorschreibt. Hier ist der Pol, dem der melodische Strom zustrebt, natürlich das „gute Nacht“, das wiederum nur beim letzten Verse vollständig abschliesst.

Die letzte Nummer des ersten Buches ist ein Bild übergrossen Glückes, doch weniger in dithyrambisch-strophischer Ausströmung des Jubels, als in fast episch zu nennender breiter Schilderung des Empfundenen und des Erlebten.

(Schluss folgt.)

Pariser Brief.

(Schluss. S. Nr. 13.)

Die Concertzeit ist in den letzten Jahren in der Regel erst im Februar und März in ihrer vollsten Blüthe: ihre Strömung schwollt dann zum Erschrecken an und treibt auf hoher Flut neben den Orchester-Instituten Einzel-Concerte fremder Virtuosen und in Paris wohnender patentirter Künstler, Soireen und Matineen für Kammermusik u. s. w. in dichtem Gedränge vorüber. Dass die Kunst dabei gewinnt, wenigstens die Kunst der Ausführung und Virtuosität, wollen wir nicht in Abrede stellen; sicher ist aber, dass die Künstler nichts dabei gewinnen. Wer ihre Einnahme nach den gefüllten Sälen beurtheilen wollte, würde sehr fehl schiessen, denn die Hälfte der Zuhörer sind steuerfreie Künstler, Journalisten und gute Freunde der Concertgeber.

In den letzten Jahren sind selbst die Aufführungen in den Kirchen nicht zurückgeblieben; wir haben diesen

Winter neben Messen von Cherubini vier bis sechs Messen von hier lebenden Componisten gehört, da die Kirche noch das einzige Gebiet ist, das sich nicht, wie die Operntheater, den zeitgenössischen jüngeren Tonsetzern, welche sich in grösseren Werken versuchen, verschliesst. Im Allgemeinen gehören diese Componisten von Kirchenstücken hier zu denjenigen Musikern, die für die Kunst um der Kunst willen arbeiten, und in so fern verdienen sie alle Achtung, wenn auch ihre Namen durch das Cultiviren einer so ernsten Musik-Gattung selten zur Geltung in der hiesigen Musikwelt kommen. Einen der tüchtigsten unter ihnen, Charles Manry, hat der Tod zu Anfang dieses Jahres dahingerafft; als Dilettant, der ursprünglich dem Advocatenstande angehörte, begann er musicalische Studien, deren Erfolg sein Talent durch künstlerische Ausbildung erhob, so dass er, durch glückliche äussere Verhältnisse in unabhängiger Lage, sich ganz der Tonkunst widmete und namentlich in der Composition von Messen und anderen geistlichen Gesängen sich auszeichnete. Sein bestes Werk ist eine grosse dreistimmige Messe für Soli, Chor und Orchester, welche zuerst 1860 und seitdem noch mehrere Male aufgeführt worden ist.

Von den grossen Concert-Instituten haben die Conservatoire-Concerte und die *Concerts populaires* von Pasdeloup ihre Aufführungen wie in den vorigen Jahren fortgesetzt, beide mit wachsendem Zudrang, so dass die Gesellschaft der ersten, um den zahllosen Aspiranten zu dem privilegierten Kreise der *haute volée* der Musikkennner — denn für einen solchen gilt jeder Abonnent — Zutritt zu verschaffen, eine zweite Reihe von Concerten eröffnet hat. Ihre Programme ändert diese Gesellschaft bekanntlich wenig oder gar nicht, woran sie meiner Meinung nach Recht thut; denn sie constituirt sich dadurch als die eigentliche Vertreterin wirklich classischer Musik, und dass solch ein Institut für Paris nothwendig ist, dürfte wohl von Niemandem geläugnet werden. Sobald dasselbe aber auch mit der Musik neuer und neuester Schule an zu experimentiren fängt, so ist es mit dem Einflusse der Autorität auf den Geschmack vorbei. Trotzdem wagt freilich, dieses Grundsatzes ungeachtet, auch diese Gesellschaft nicht, stets in den aufzuführenden Werken ein Ganzes zu bringen, was doch das erste Erforderniss einer classischen Richtung ist; und wenn auch die Sinfonieen meistens ganz gegeben werden, so kommen doch auch selbst von diesen zuweilen nur Fragmente vor, und an Aufführung vollständiger Vocalwerke ist vollends nicht zu denken.

In dieselben Fussstapfen muss auch Pasdeloup treten, wenn er sein Publicum dauernd fesseln und vergrössern will, nur dass er dann und wann Werke der neuern deutschen Meister, wie z. B. von Schumann, bringt, und

zuletzt sogar von Wagner, z. B. die Tannhäuser-Ouverture und das Vorspiel zu Lohengrin, letzteres ohne allen Erfolg. Das Fragmentarische wagt er aber auch nicht, von seinen Programmen auszuschliessen: wir finden auf ihnen z. B. Andante und Intermezzo aus der Suite von Franz Lachner (das Andante liess kalt, das Intermezzo erregte stürmischen Beifall), Adagio und Menuett aus dem Quintett Op. 34 von Weber (von der Clarinette solo und sämmtlichen Saiten-Instrumenten vorgetragen!), Adagio und Scherzo aus der Sinfonie „Ocean“ von A. Rubinstein, Mendelssohn's Canzonetta aus dem Violin-Quartett Op. 112 (von sämmtlichen Geigern) u. s. w. Ich darf aber nicht vergessen, zu erwähnen, dass Pasdeloup in einem der letzten Concerte die zweite Suite von F. Lachner ganz brachte und damit einen grossen Erfolg erzielte.

Im Laufe des Winters hat sich noch ein grosser Orchester-Verein gebildet, die *Société philharmonique*; sie ist erst gegen Ende der Saison öffentlich aufgetreten und hat noch drei Concerte im *Cirque de l'Impératrice*, ebenfalls Sonntags um 2 Uhr, wie das Conservatoire und Pasdeloup, gegeben. Ihre Einrichtung beruht auf dem Princip der Association: Mitglied des Orchesters wird man durch Stimmenmehrheit der General-Versammlung, von der Einnahme werden zuerst die Mitwirkenden und die allgemeinen Kosten bezahlt, der Ueberschuss getheilt. Dirigenten sind ein Herr Placet, ein tüchtiger Theater-Orchester-Chef, für die Instrumental-, Herr Armand Chevé für die Vocal-Partie, denn ein Chor soll stets mitwirken. Das Eröffnungs-Programm brachte Beethoven's C-moll-Sinfonie, Weber's Oberon-Ouverture, einen Chor von Bortnianski, den Marsch mit Chor aus dem Tannhäuser. Berlioz und mehrere musicalische Notabilitäten waren unter den Zuhörern.

Ausserdem spricht man von einer vierten Unternehmung, bei welcher das Orchester der grossen Oper unter George Hainl's Direction engagirt sein würde, um an opernfreien Tagen Abend-Concerte zu geben, und zwar in einem Saale, den ein reicher Musikfreund zu diesem Zwecke in der Nähe des neuen Opernhauses erbauen lässt. Die Sache verhält sich wirklich so, wird aber natürlich erst im nächsten Winter ins Leben treten. Jedenfalls sind alle diese Concert-Gesellschaften, welche der bisher fast einzige vorhandenen des Conservatoires Concurrenz machen, von unzweifelhafter Wirksamkeit auf den Sinn für Musik als solche, nicht bloss als Substrat der virtuosen Ausführung, denn diese galt bisher fast allein etwas in Paris; dadurch aber, dass Tausende jetzt grosse Orchesterwerke hören können, was sonst nur der musicalischen Aristokratie vergönnt war, wird den Musikfreunden ein Gebiet erschlossen, das der grösseren Zahl von ihnen bisher unzugänglich war. Der zahlreiche Besuch und der steigende Erfolg der

neuen Concert-Vereine beweist, dass die gebildete Menge das Bedürfniss eines höheren musicalischen Genusses, als derjenige ist, den das glänzende Solospiel bieten kann, fühlt, und wie sehr das Gefühl für diesen Genuss bereits erstarkt ist, zeigt nicht bloss die Freude des Publicums an Haydn und Beethoven, sondern auch die Aufnahme von Werken wie die Sinfonieen von Mendelssohn, die zweite Suite von Lachner, ja, theilweise selbst einiger sinfonischen Sätze von Schumann — Musik, die noch vor zehn bis zwanzig Jahren den Parisern ein Gräuel gewesen wäre. Nehmen wir hinzu, dass es vor Allem die Werke deutscher Meister sind, welche diesen Umschwung veranlasst haben, so können wir hoffen, dass mit der Zeit der Geist, der in unseren Orchesterwerken lebt und webt, den Geschmack der Franzosen auch für grosse Vocalwerke und Oratorienmusik empfänglich machen werde. Damit ist nicht gesagt, dass es nicht auch jetzt noch Stimmen gebe, welche die *Musique allemande* als Verderberin des feinen *haut goût* betrachten und den Untergang des französischen Kunstsinnes eben so vorhersagen, wie vor dreissig bis vierzig Jahren von literarischen Autoritäten der Untergang der Poesie den Franzosen geweissagt wurde, sobald sie beginnen würden, die Ungeheuer (*les monstres*) Shakespeare und Schiller zu bewundern.

Neben den grösseren Concert-Instituten florirt die Kammermusik, deren Markt wirklich überfüllt war. Da wetteiferten die Vereine von Gouffé, Lamoureux, Alfred Holmes, Armingaud, Maurin, Paul Bernard u. s. w., und in fünf sehr besuchten Sitzungen die Gebrüder Müller in Verbindung mit Frau Szarvady-Clauss.

Die Gebrüder Müller haben namentlich in den beiden ersten Sitzungen ausserordentlichen Erfolg gehabt; Zusammenspiel, Ton und Vortrag wurden über alles bisher Gehörte erhoben, „ils étaient au dessus de toute comparaison“, wie sich die *Gazette musicale* ausdrückte; sie traf damit den wirklichen Eindruck, den das Quartett der deutschen Künstler machte. Sie traten auf mit: Quartett in *D-dur*, Op. 20 Nr. 4, von Haydn, Quartett von F. Schubert mit den Variationen im Andante, das einen Sturm von Applaus erregte, und dem Trio in *B-dur* von Beethoven, in welchem Frau Szarvady die Clavier-Partie spielte. Die zweite Sitzung brachte ein Quartett von Dittersdorf mit allerliebstem Finale, Beethoven's Trio-Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu“, Violin-Quartett in *A* von Schumann, Clavier-Quartett in *H-moll* von Mendelssohn. Das Schumann'sche Quartett wollte im Ganzen nicht recht packen, Einzelnes, wie die zweite Variation im zweiten Satze, wurde ausgezeichnet. Noch weniger behagte den Parisern ein Quartett von J. Raff, Op. 77; dagegen wurde das Clavier-Trio in *D*, Op. 70, und die Violin-Quartette

Op. 59 und 127 von Beethoven mit allgemeinem Beifalle aufgenommen. Ein Quartett von F. Hiller und ein anderes von Damcke hatten einen *succès d'estime*. Die Kritik der letzten Aufführungen sprach sich über das öftere Ritardando und Accelerando aus; wiewohl sie darin eine allerdings schöne Eigenthümlichkeit des Vortrages der deutschen Künstler anerkannte, so fand sie doch dasselbe zu häufig angewandt. Von hier sind die Gebrüder Müller nach Basel gegangen: ihre letzte Sitzung fand am 15. März statt; in derselben spielten sie mit Frau Szarvady das Quintett von Schumann in *Es*, welches gewaltig durchschlug, und Bruchstücke aus Violin-Quartetten von Haydn (un-nachahmlich schön die Variationen auf „Gott erhalte Franz den Kaiser“), Schubert und Rubinstein (*Andante con sordini*).

Trotz allen den genannten und manchen von mir nicht erwähnten Matineen und Soireen gab es doch in dieser Saison noch eine so grosse Menge von Privat-Concerten einzelner Virtuosen, wie sie seit Jahren nicht mehr da waren; da sie dieses Mal die alte Erfahrung noch einmal gemacht haben, dass dabei nichts zu gewinnen, als eine Erwähnung ihres Namens in Paris auf Anschlagzetteln und in Zeitungen, wohl aber Geld zu verlieren ist, so wird das vielleicht für die Zukunft abschrecken. Die *Revue et Gazette musicale* veröffentlicht seit Januar jede Woche eine Uebersicht der angekündigten Concerte; sie ergibt z. B. im Februar für die erste Woche 8, für die zweite 10, für die dritte 15, für die vierte 14; für die erste im März 15, für die zweite 14 u. s. w. Dabei sind nur die Sitzungen der oben genannten Quartett-Vereine und die Privat-Concerte gerechnet; die abonnirten Orchester-Concerte sind nicht darin begriffen.

B. P.

Theater in Köln.

(Schluss. S. Nr. 13.)

Die letzte Märzwoche hat noch Beethoven's „Fidelio“ und Gounod's „Faust“ gebracht mit Fräulein Tietjens als Leonore und Margarethe; dazwischen Verdi's „Trovatore“, in welchem ebenfalls ein Gast, Fräulein Langlois vom Hoftheater zu Wiesbaden, die Leonore sang. Wir sind in der Kritik den Vergleichungen nicht hold, denn sie verschieben den Standpunkt, von welchem aus man der Individualität des Künstlers Rechnung tragen muss. Trotzdem wird es immer interessant bleiben, die Leistungen grosser Künstler in bedeutenden Rollen neben einander zu stellen, nur sollte man sie nicht nach dem Maassstabe messen, den man von einem Ideal hernimmt, da der Künstler dem Kritiker gegenüber doch am Ende eben so berechtigt ist, die absolute Gültigkeit jenes Ideals zu bezwei-

feln, wie der Beurtheiler sich für befugt hält, die Leistung des Künstlers danach allein zu würdigen. Natürlich kann sich dies nur auf die Auffassung der Rolle beziehen; auf die technische Ausführung nur in so weit, als diese aus jener fliesst und durch sie motivirt wird. Ohne dass es uns also einfällt, über die Rolle des Fidelio und der Margarethe eine dramaturgische Abhandlung zu schreiben, können und wollen wir uns doch der Erinnerung nicht verschliessen, welche die Darstellung derselben durch Fräulein Tietjens an die beiden anderen deutschen Künstlerinnen hervorruft, die in unseren Tagen einen grossen Theil ihres Rufes denselben verdanken, Louise Dustmann in Wien als Leonore und Pauline Lucca in Berlin als Margarethe.

Wir haben hier in Köln, wo die Darstellungen des Fidelio durch die beiden Künstlerinnen schnell auf einander folgten, von den Einen diese, von den Anderen jene vorzugsweise rühmen hören: in der Auffassung der Rolle, namentlich im ersten Acte, suchte Fräulein Tietjens weniger das Weibliche des Charakters zu verbergen, als Frau Dustmann, welche den männlichen Muth, wo nur Gelegenheit dazu war, namentlich im Spiel, mehr betonte. Trotzdem waren diejenigen Stellen, bei denen im Gesange das Herz des liebenden Weibes sprach, z. B. in dem *più sostenuto* und dem ganzen Adagio der grossen Arie, so wie im Terzett des zweiten Actes im Kerker, von innigerem und mehr sympathischen Ausdruck bei ihr, als bei Fräulein Tietjens, wogegen diese sich in ihrer ganzen Grösse in der entscheidenden Kerkerscene zeigte, wo sie, unterstützt von ihrer körperlichen Erscheinung und der prachtvollen Stimme, die über das Toben des Orchesters und die drei Männerstimmen siegreich empor strahlte, allerdings eine Steigerung gegen alles Frühere hervorbrachte, die eine ausserordentliche Wirkung machte, zumal da die einmal zum Ausbruche gekommene leidenschaftliche Aufregung sie auch im Duett mit Florestan nicht verliess, wobei wir ihr freilich einen mehr ebenbürtigen Partner gewünscht hätten. Kurz, beide Künstlerinnen sind Deutschlands Ehre, und die gegenwärtige Generation muss ihnen vor Allem auch desshalb huldigen, dass sie ihren Rubm mehr darein setzen, Beethoven's Werk zu verherrlichen, als sich selbst*).

*) Wenn in einer überhaupt albernen Correspondenz von Köln aus in dem londoner *Musical World* die „gemüthlichen“ (*sic!*) Deutschen belächelt werden, dass sie Fräulein Tietjens als ihnen angehörig preisen, „da doch die Engländer dieselbe erst entdeckt und ermutigt hätten“, so verweisen wir den Correspondenten, der, wie es scheint, sich erst seit Kurzem hier niedergelassen hat, auf das, was vor zehn Jahren in der Kölnischen Zeitung, 1856, im Mai, und in diesen Blättern über die treffliche Sängerin gesagt ist. Auch ist die Behauptung desselben Correspondenten, dass in der „Norma“ das kölner Orchester „ausser Rand und Band“ gewesen sei, eine grobe Un-

Was die Margarethe in Gounod's „Faust“ betrifft, so hat uns Fräulein Tietjens in dieser Rolle dermaassen befriedigt, dass weder das Gretchen der Patti, noch das Gretchen der Lucca, trotz allem Talent und aller Liebenswürdigkeit dieser beiden Persönlichkeiten, einen Vergleich mit ihrer Margarethe aushält. Wir gestehen offen, dass sie uns durch diese Leistung überrascht hat, und wir möchten ihr fast grollen, dass sie an einigen Stellen der Norma, der Valentine und der Leonore nicht denselben süßen Schmelz der Stimme, denselben sympathischen Ausdruck hingebenden Gefühls, denselben wunderbar und doch so zart schwingenden Ton angewandt hat, der hier auch noch in dem leisesten Hauche entzückte. Dass sie die vollkommenste Herrschaft über diesen Ton besitzt, hat sie im „Faust“ bewiesen. Hatte aber vielleicht erst jetzt ihre Stimme die, wenn auch unbedeutenden, Nachwehen einer angestrengten Reise von Schottland nach dem Rheine ganz überwunden? Und mit welcher Anmuth spielte und sang sie die Schmuck-Scene ohne alle Ziererei und mit technischer Vollkommenheit, und zu welch einer erschütternden Grösse erhab sie sich, wie eine schon halb Verklärte, in der Schlusssscene des Drama's! Diese Margarethe, zusammengestellt mit ihrer Donna Anna und ihrem Fidelio, charakterisiert in Fräulein Tietjens die grosse dramatische Sängerin, d. h. die Künstlerin, welche es in der Gewalt hat, ihrem Gesange die verschiedensten Gestalten und Situationen eines Drama's anzupassen.

Zwischen den Aufführungen des „Fidelio“ und „Faust“ hatten Verdi's „Troubadour“ und Fräulein Langlois aus Wiesbaden einen schweren Stand: um so mehr muss diese Sängerin die Aufnahme befriedigen, die sie bei dem hiesigen Publicum fand, denn sie wurde schon nach ihrer ersten Arie sehr applaudirt und bei offener Scene gerufen. Sie ist im Besitze einer schönen, kräftigen Stimme, welcher es, zumal wenn sie nicht forcirt wird, auch nicht an Wohlklang gebracht. Dabei hat die Künstlerin eine sehr schätzenswerthe Coloratur-Fertigkeit, was selten bei so vollen Stimmen der Fall ist; wir erinnern uns mit Vergnügen der Erfolge, die sie in eigentlichen Coloratur-Partieen in Kassel und im vorigen Sommer in Wiesbaden erzielt hat, und haben uns gefreut, sie bei uns wieder zu hören. Herr Schelper, zu dessen Benefiz die Oper gegeben wurde, war als **Graf Luna** vortrefflich, wurde vom Publicum, dessen

wahrheit, und es ist sehr plump, auf Kosten eines Orchesters, wie das hiesige, welches die Musik einer Bellini'schen Oper auch im Schlafie immer noch präcis spielen würde, eine Künstlerin erheben zu wollen, die der Folie einer „miserabeln“ Aufführung, wie der besagte Correspondent sich ausdrückt, wahrlich nicht bedarf, um zu glänzen.

Gunst er mit Recht besitzt, mit Applaus empfangen und im Laufe der Vorstellung mehrmals gerufen, eben so Fräulein Jäger als Azucena.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Köln.** Am 27. März hielt die Sing-Akademie unter Leitung ihres Dirigenten, Herrn Musik-Directors Weber, eine öffentliche Versammlung im grossen Saale des Casino. Aufgeführt wurden das *Stabat mater* von Rossini, *Tenebrae factae sunt* von Mich. Haydn, „Du Hirte Israels“ von Bortnianski und der dritte Theil des „Weltgerichts“ von F. Schneider. Der Chor zählte über hundert, in den vier Stimmen ziemlich gleich vertheilte Mitglieder und zeichnete sich durch Klangfrische, Intonation und Präcision aus; auch die zwei Nummern *a capella* von Rossini und Bortnianski wurden rein und sicher gesungen. Die Solostimmen wurden im *Stabat* von den Damen Elise Rempel und Jenny Nienthen, deren Arien und Duett vorzüglich gut aufgeführt wurden, und den Herren A. Pütz und Mich. Dumont gesungen. Die Quartette wurden sehr gut vorgetragen. Im „Weltgerichte“ bildeten Fräulein Simons, ein sehr angenehmer Sopran, und Fräulein Hoecke, mit starker, wohlklingender Altstimme, und die Herren Greven und Peltzer das Quartett, Herr Merbeck hatte die Partie des „Satan“ übernommen. Auszuzeichnen war das Maria-Quartett (Fräulein Rempel und Hoecke, Herren Greven und Peltzer). Die ganze Aufführung gab ein sehr erfreuliches Zeugniß von der Kunstliebe und dem Eifer der Vereins-Mitglieder und der bekannten tüchtigen Direction Franz Weber's, des berühmten Dirigenten des kölner Männer-Gesangvereins.

Aachen, 29. März. Die Aachener Zeitung schreibt: „Ueber die gestrige Aufführung der Bach'schen Passions-Musik im grossen Curhaussaale wollen wir an dieser Stelle nur notiren, dass sie einen wahrhaft glänzenden Abschluss unserer diesjährigen Abonnements-Concerte bildete. Wurden die Solo-Partieen grossentheils in ganz ausgezeichneter Weise ausgeführt, so müssen wir ein Gleches von unserem wackeren Chor berichten, welcher einen Eifer und eine Hingabe an den Tag legte, welche ihm selbst sowohl, wie den Bemühungen des hochgeschätzten Dirigenten, Herrn Capellmeisters Breunung, zur höchsten Ehre anzurechnen sind.“

Barmen, 28. März. Gestern Abend wurde im Concordiasaale unter der Direction des Herrn Anton Krause eine Auswahl von Sologesängen und Chören aus Händel's „Messias“ und das *Requiem* von Mozart vollständig und zu grosser Befriedigung der zahlreichen Zuhörerschaft aufgeführt. Solisten waren Fräulein Julie Rothenberger aus Köln, Francisca Schreck aus Bonn, die Herren Göbbels aus Aachen und Behr aus Köln.

Bielefeld. Am 25. Februar fand das Benefiz-Concert des Musik-Directors Hahn vor einem bis auf den letzten Platz gefüllten Auditorium Statt, das sich beeiferte, demselben seine Anerkennung auszusprechen. Besonderes Interesse erregte als Novität Hiller's „Christnacht“ (Dichtung von Platen) für Soli (Mezzo-Sopran und Tenor), Chor und Clavier in allen ihren Nummern. Die beiden Doppelchöre, die eben so populär gehalten, als mit grosser Kunst hingeworfen sind, sowohl als die eingestreuten Solostellen, namentlich die zweite Arie des Engels der Verkündigung, weisen dem kleinen Chorwerke einen ehrenvollen Platz unter den Werken an, die sich wohl eignen zu combinirten Programmen. Die Lieder-tafel trug einige Lieder vor. Von den Solo-Vorträgen interessirte

am meisten die Sonate von Mozart und eine Phantasie von Thalberg für zwei Flügel, von Herrn Hahn mit seiner Gattin vorgetragen. Besonders entzückte jene das Publicum und steigerte sich der Beifall von Satz zu Satz. — Am 9. März gab Fräulein Marie Crüvell, Schwester der berühmten Sophie Cruvelli, unter Mitwirkung des Musikvereins und des Orchesters ein Concert, das in Anbetracht der Verdienste, welche die Geschwister Crüvell um das Musikleben hier haben, grossen Anklang fand und der Sängerin allerseits die lebhafteste Theilnahme erwarb. — Palmonntag gab der Musikverein Beethoven's C-dur-Messe mit der k. Hof-Opernsängerin Fräulein Regan und Herrn Pirk aus Hannover für Sopran und Tenor, während der Alt durch Frau K., eine vortreffliche Dilettantin, und der Bass durch Herrn M., einen sehr tüchtigen Bassisten, ausgeführt wurde. Es bekundete diese Aufführung einen bedeutenden Fortschritt für das Ensemble der Solo-Quartett-, Chor- und Orchester-Wirkung. Es herrschte in dem Ganzen eine Präcision, Reinheit der Intonation und Klarheit des Vortrags, die bei dieser so äusserst wirkungsvollen Composition von ergreifender Kraft war. Das Publicum war denn auch so hingerissen, dass es trotz alter Sitte, die das Klatschen in dieser Zeit untersagt, am Schlusse zu lautem Beifall überging. In Fräulein Regan lernten wir hierbei eine Sängerin (Schülerin der Unger-Sabatier aus Florenz) kennen, die sich, was Lieblichkeit der Stimme, Methode und Geschmack anlangt, Herrn Pirk, den wir bereits mehrere Male hier zu hören Gelegenheit hatten, würdig an die Seite stellt.

Stuttgart. Die Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik, unter Mitwirkung von Frau Bennewitz, Fräulein Marschalk, Herrn Hauser und Herrn Wallenreiter, so wie der k. Hofkapelle und der Herren Tod und Reichardt, den 30. März 1866, Abends, in der Stiftskirche, brachte in der ersten Abtheilung die Passions-Cantate (*Stabat mater*) von Emanuel d'Astorga, in der zweiten die letzten zwölf Nummern aus der Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis von Joh. Seb. Bach.

Ankündigungen.

Mein vollständig assortirtes Lager der ausgezeichneten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

in allen Preisen von Thlr. 275 bis Thlr. 850 empfehle ich zu ge- neigter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bel,

Nr. 1 Marspfortengasse.

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, Höhle Nr. 1.

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 Number 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.