

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 45.

KÖLN, 10. November 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Künstler und Mönch (Fortsetzung). — Aus München (Abonnements- und Gesellschafts-Concerte). — Johann Christian Bach (Biographische Notizen). — Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Dr. Gunz — Leipzig, Abert's „Astorga“, F. Hauser's Gesangsschule, Werke von R. Schumann — Dresden, Concertmeister Lauterbach — München, Oper — Hainburg, weiblicher „Liederkranz“ — Joachim — H. von Bülow — Florenz, Concurs für Opern-Componisten u. s. w.).

Künstler und Mönch.

(Fortsetzung. S. Nr. 44.)

Von Wien wandte sich Liszt zuvörderst nach Italien; er verstand hier wie überall neben der Bewunderung für seine Kunst auch immer die Aufmerksamkeit für seine Person rege zu erhalten. In Rom musicirte er mit dem berübmt Maler Ingres, dann verschwindet er mit einem Male in einer kleinen einsamen Villa am Meeresstrande bei Pisa. Einige Zeit schweigen die Journale über ihn, als plötzlich vom Rhein eine Kunde ertönt, die wie ein Blitz sich nach allen Seiten hin verbreitet: Liszt hat in einem französischen Journal gelesen, dass die Unterzeichnungen für das Monument, welches Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn errichtet werden soll, nur langsamem Verlauf nehmen; er schreibt an das Comite und erbietet sich, sofort die fehlende Summe aus eigenen Mitteln zu beschaffen!

Im Winter 1839 kam Liszt wieder nach Wien. Der Enthusiasmus war noch grösser als bei seiner ersten Anwesenheit. Doch alle Ovationen, alle Excentricitäten zerflossen in Nichts vor dem, was in Pesth, wohin unser Held sich vor Weihnachten desselben Jahres begab, ihm zu Ehren erfunden ward. Zwar wollten manche Musiker bemerken, dass Liszt während seines Aufenthaltes in der ungarischen Hauptstadt nur selten die künstlerische Stimmung zeigte, in welcher er seinen Rubm rechtfertigte, dass er meistens sehr aufgereggt war und daher nicht immer die vollkommene Herrschaft über sein Instrument behielt. Wer aber dachte in jener Zeit, Liszt mit Aufmerksamkeit anzuhören! Ihn sehen und in Enthusiasmus gerathen war Eins. Man kann es den Ungarn übrigens nicht sehr verargen, wenn sie den Landsmann, dessen Name ganz bestimmt der berühmteste in Europa war, vergötterten, wenn sie über diesem Glanze seines Namens vergessen, dass dieser Landsmann kein Wort seiner eigent-

lichen Muttersprache verstand [?], dass er (wie noch jetzt) meist nur Französisch sprach und schrieb. Dass ungarische Magnaten in einem öffentlichen Concerfe, welches er zum Besten des ungarischen Theaters gab, ihm vor dem versammelten Publicum einen Ehrensäbel verehrten, wollen wir bis zu einem gewissen Punkte erklärlich finden, besonders wenn wir den sehr wenig bekannten Umstand erwägen, dass man damals für Liszt ein Adelsdiplom von der österreichischen Regierung erwirken wollte, aber nicht konnte, und dass der Säbel dem Ungar nicht etwa bloss ein Attribut des Militärs, sondern ein Symbol adeliger Rechte ist.

Dass Liszt 15—20,000 Thaler, die er in seinen pesther Concerten einnahm, den Mildthätigkeits- und Kunst-Instituten der Stadt schenkte, hat volles Anrecht auf Anerkennung seiner grossmuthigen Freigebigkeit.

Von Pesth ging er nach Wien zurück, und von da über Prag, Dresden, Leipzig, Hannover nach Paris. Dass er überall gleichen Enthusiasmus erregte, oder vielmehr schon vorsand, ist selbstverständlich. Sein Name wirkte als ein Zauber, bevor er noch zu spielen begann, und dabei kannte er neben seinem grossen Genie auch alle Mittel, das Publicum zu enthusiasmiren.

Eine merkwürdige Episode seines Kunstlebens bot der Aufenthalt in Leipzig. Namentlich über die hohen Preise gab's einen „Heidensandal“, wie Mendelssohn an seine Mutter schrieb: interessant ist es aber, einen Rückblick auf die Haltung zweier Männer zu werfen, denen gegenüber er Rechenschaft abzulegen hatte über seinen künstlerischen Beruf: Mendelssohn und Schumann. Die Naturen dieser beiden edlen Männer waren in ihrem Grundton verschieden, aber sie harmonirten in Einem: in dem Widerwillen gegen das Virtuosenthum, das Liszt zum höchsten Glanze erhoben hatte. Doch waren wieder die Motive dieses Widerwillens bei jedem Einzelnen andere, obwohl immer edle. In Mendelssohn sträubte sich

das feine Gefühl, der aufs schönste ausgebildete Formensinn gegen jedes Ueberschreiten eines gewissen Masses, gegen jedes Opfern der reinen Kunstform, das bei der höchsten und vorwaltenden Virtuosität vorkommen musste. Auch stand seine tüchtige, auf ernste Studien gegründete Bildung, sein gesellschaftliches Benehmen im Gegensatze zur genialen Natur Liszt's und zu dessen ungebundenem, excentrischem Wesen. Anders war es bei Schumann. Der kümmerte sich wenig um äussere Form, gegen die er selbst manchmal verstiess; dagegen lebte in ihm eine unbesiegbare, instinctartige Abneigung gegen alles, was nicht reine künstlerische Gesinnung, was nicht der innersten Natur entsprang, und ihm galt reine Virtuosität, dies Sich-zur-Schau-Tragen als das am meisten unkünstlerische. Und der Mann sah in der herrlichen Gattin, die damals an seiner Seite wandelte, das schönste Vorbild der Virtuosität im unablässigen Dienste der Kunst; dass also ihm die ganze Erscheinung Liszt's keine sympathische sein konnte, ist selbstverständlich. Und doch, wie sprachen sich diese beiden Männer aus! Mendelssohn meint in dem Briefe an seine Mutter zuerst: „Thalberg ist mit seiner Gelassenheit und Beschränkung vollkommener als eigentlicher Virtuose genommen, und das ist doch der Maassstab, den man auch bei Liszt annehmen muss, da seine Compositionen unter seinem Spiele stehen.“ Aber im Verlauf desselben Briefes: „Liszt besitzt eine gewisse Gelenkigkeit und Verschiedenheit der Finger und ein durch und durch musicalisches Gefühl, das wohl nirgends seines Gleichen finden möchte; ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musicalische Empfindung bis in die Fingerspitzen ließe und da unmittelbar ausströme.“ Dabei vergass auch Mendelssohn nicht, seine einflussreiche gesellschaftliche Stellung gegenüber dem Künstler und für ihn geltend zu machen.

Wie verhielt sich Schumann gegenüber Liszt? Er war dem Virtuosenthum noch fremder als Mendelssohn, ihm galt der liebenswürdige Weltmann Liszt noch weniger als dem Componisten der Lieder ohne Worte. Wie aber spricht er sich in seiner Musikzeitung aus? „Es ist nicht mehr Clavierspielen dieser oder jener Art, sondern Ausspruch eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeuges das Friedliche der Kunst zugetheilt hat. Wie viele bedeutende Künstler an uns vorübergingen in den letzten Jahren, und wie viele derselben wir auch selbst besitzen, an Kühnheit und Energie müssen sie ihm sammt und sonders weichen. Namentlich mit Thalberg hat man ihn vergleichen wollen. In der That braucht man nur die Köpfe Beider zu betrachten, um den Schluss zu ziehen. Ein Deutscher, ein Maler sagte einst,

Thalberg's Kopf wäre der einer schönen Comtesse mit einer langen Nase, während Liszt jedem Maler zu einem griechischen Gotte sitzen könne; ein ähnlicher Unterschied gilt von ihrer Kunst.“

Schumann berichtet später über Liszt's zweites Concert, „wo der Enthusiasmus alles Erlebte überstieg“, und von Liszt's Vortrag des Weber'schen Concertstückes. „Wie Liszt gleich das Stück anfasst mit einer Stärke und Grossartigkeit, als gelte es einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er uns von Minute zu Minute steigend fort, bis zu jener Stelle, wo er sich an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt.“ Schumann spricht noch weiter von einem dritten (Wohlthätigkeits-) Concert Liszt's, worin dieser, kaum von Dresden zurückkommend, noch ermüdet, die meisten Compositionen fast „vom Blatte weg spielte“. Von einem merkwürdigen, nicht bekannten Zusammentreffen zwischen Liszt und Schumann werden wir später berichten.

Liszt ging vorläufig nach Paris und dann nach London. Er fand hier auch die enthusiastische Aufnahme, die er schon als grosse Berühmtheit finden musste; im Ganzen war er aber verhältnissmässig in England am wenigsten gefeiert.

Ueber die Reisen, die Liszt nunmehr unternahm, fassen wir uns jetzt so kurz als möglich. Er ging im Jahre 1840 und 1841 über Holland, Dänemark, Hamburg und Belgien nach dem Rheine. Vom Rhein begab er sich über Kassel nach Berlin. Wie er hier Alles zu einem Taumel hinriss, ist bekannt genug; wir heben nur hervor, dass die ausserordentliche Erregung nicht etwa das grosse Publicum allein ergriffen hatte, dass sie vielmehr bis in die höchsten Regionen reichte. Bestand doch der König darauf, dass Liszt eines der Mitglieder des neugeschaffenen Ordens *pour le mérite* wurde — so meldet Humboldt an Varnhagen von Ense, und dieser berichtet in seinem Tagebuche wieder, dass er mit Liszt gespeist und eine sehr bedeutende Individualität in ihm gefunden habe. Nach dreimonatlichem Aufenthalte verliess Liszt Berlin. Am Tage seines Abschiedes gab er noch ein Concert zum Besten unbemittelner Studirender. Als er absfahren wollte, fand er einen Wagen mit 6 Schimmeln bespannt, den ihm die Senioren der verschiedenen Corps bereit gehalten hatten. Vor ihm ritt eine Abtheilung Studirender; hinter ihm kam eine unabsehbare Reihe von Wagen. Auf einem Landgute in der Nähe der Residenz fand noch eine Ovation statt, dann setzte Liszt seine Reise fort, über Königsberg nach Petersburg. Dort ward er wie überall mit Enthusiasmus aufgenommen, doch scheint seine Haltung manchen sehr hochstehenden Personen eine zu unabhängige gewesen zu sein; namentlich war sein immer schlag-

fertiger Witz, mit dem er hochmuthige Bemerkungen zurückzuweisen verstand, Vielen sehr unbequem. Man erzählte sich hierüber eine ergötzliche Anekdote, die wir hier wiedergeben, ohne ihre Wahrheit zu verbürgen. Liszt erschien in einer Gesellschaft mit vielen hohen Orden auf seiner Brust. Ein alter General fragte mit einem bedeutsamen Blick auf dieselben: „Haben Sie je gedient, Herr Liszt?“ — „Nein,“ antwortete dieser augenblicklich; „haben Eure Excellenz je Clavier gespielt?“

Wir finden Liszt in Deutschland im Jahre 1845 thätig bei dem grossen Beethoven-Feste in Bonn, bei der Einweihung jener Statue, zu deren Vollendung er den Hauptimpuls gegeben. Dort dirigirte er eine von ihm componirte Cantate und spielte Beethovens *Es-dur-Concert* in einer Weise, wie man es nie wieder hören wird. Im darauf folgenden Winter kam er neuerdings nach Wien, ging dann nach Pesth, von da durch Ungarn und die Donafürstenthümer nach Kiew, dann nach Konstantinopel und Odessa. Im Jahre 1848 nahm er seinen bleibenden Wohnsitz in Weimar, wo er schon im Jahre 1842 zum Hof-Capellmeister „im ausserordentlichen Dienste“ und zum Ritter des weissen Falkenordens ernannt worden war. Er endete nunmehr seine Virtuosenlaufbahn und begann als Componist zu wirken. Werfen wir nun einen Blick auf die letzten Jahre, welche dieser Wandlung vorangingen.

Liszt hatte im ganzen Concertwesen eine totale Umwälzung hervorgebracht. Durch ihn wurde der Concertsaal in einen Salon verwandelt, in welchem sich begeisterte persönliche Verehrer *quasi* als Gäste versammelten, um ihre Huldigungen darzubringen. Der Zauber seiner Individualität wirkte so mächtig, so unwiderstehlich, dass die künstlerischen Leistungen von der grossen Masse des Publicums fast weniger beachtet wurden, als das äusserliche Gebahren; der interessante Mann, der liebenswürdige Gesellschafter, der Abgott der Frauen wurde noch mehr gepriesen und besungen, als der unerreichte Virtuose, und es darf Niemand Wunder nehmen, wenn Liszt selbst zuletzt manchmal auf die Aeusserlichkeiten mehr Aufmerksamkeit wendete, wenn er durch sie mehr zu wirken suchte, als durch seine Kunst. Die Huldigungen, die man ihm darbrachte, waren der Art gewesen, dass, wenn er das Maass in vielen Dingen überschritt, weniger ihn ein Vorwurf trifft, als Jene, welche sich Alles gefallen liessen, wenn es nur von ihm kam — denn wie in der Politik das Axiom gilt, dass kein Absolutismus eines Monarchen so gross ist, als der Knechtssinn seiner Umgebung, so darf man auch im Kunstleben behaupten, dass die Thorheiten des Publicums noch viel grösser sind, als die Extravaganz seiner Lieblinge. Liszt hat in den letzten Jahren seiner

Concertzeit gar oft sein immenses Genie ganz verläugnet; er kam in den Concertsaal ermüdet, unvorbereitet oder in einer Disposition, in welcher von vorn herein an eine selbstbewusste Kunstleistung nicht zu denken war; er wurde nichts desto weniger mit demselben Beifalle überschüttet. Musste er nicht geringschätzend (wir wählen das gelindste Wort) auf das Publicum herabblicken, das so wenig Unterscheidungs-Vermögen zeigte? Musste er selbst bei der grossen Masse von Concerten, die er gab, nicht zuletzt gleichgültig werden, ob seine Leistungen immer auf derselben Höhe standen, wenn er sah, wie sie immer gleich geschätzt und bejubelt wurden? Und musste es nicht zuletzt dahin kommen, die wenigen Stimmen, die irgend ein Bedenken laut werden liessen, als hämische Neider oder tadelbürtige Narren zu verlachen, wenn so viele Tausende und Abertausende nur Lob und Preis sangen?

Zu Ende des Jahres 1847 verlautete zuerst im Publicum, Liszt habe die Virtuosenlaufbahn verlassen und werde nunmehr als Dirigent und Componist wirken; zu gleicher Zeit wurde versichert, er stehe auf dem Punkte, sich mit einer russischen Fürstin zu vermählen. Die Revolutionsjahre leiteten eine Zeit lang die Aufmerksamkeit von Weimar ab; aber im Jahre 1850 that Liszt einen Schritt, der eine weittragende Wirkung hervorbrachte und ihn plötzlich in einer neuen Glorie erscheinen liess.

Wagner's Opern waren bisher sehr wenig bekannt, sein Buch über das Kunstwerk der Zukunft war damals noch in wenigen Händen, und sein „Oper und Drama“ noch fast nicht bekannt; da trat Liszt für ihn in die Schranken. Er brachte nicht bloss dessen bisher für unausführbar gehaltene Oper „Lohengrin“ auf der weimarer Bühne zur Aufführung, er veröffentlichte auch einige Artikel darüber, worin er sie als die ersehnte und verheissene Oper der Zukunft hinstellte.*.) Das deutsche Publicum kannte Liszt als Schriftsteller noch gar nicht; der Gegenstand, über den er schrieb, war von hohem Interesse, die Art, wie er ihn beleuchtete, musste die Aufmerksamkeit auch solcher Leser erregen, die sich um die künstlerische Angelegenheit selbst wenig kümmerten. Man begreift also die Wirkung dieser Artikel. Sie haben der

*) Liszt schrieb eine besondere Broschüre „*Lohengrin et Tannhäuser*“, welche von E. Weyden ins Deutsche übersetzt (Köln, bei Eisen, 1852) herauskam. Dass das Publicum Liszt als Schriftsteller bis dahin gar nicht gekannt habe, ist ebenfalls ungenau: seine Broschüre über Chopin, zuerst in der *France musicale* gedruckt, erschien in deutscher Uebersetzung bereits in dem Jahrgang 1851 (Nr. 1 vom 5. Juli bis Nr. 13 vom 27. September) der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

D. Redaction.

[*]

Oper die Bahn zehn Jahre früher gebrochen, als ein grosser Erfolg auf der Bühne es vermocht hätte; sie haben aber auch dem Namen ihres Verfassers eine neue Bedeutung verliehen. Liszt galt von nun an als der Vorkämpfer und Mitbegründer jener Schule, die als die der Zukunftsmusik bezeichnet wurde.

Weimar war von jener Zeit an der Wallfahrtsort aller Jünger der neuen Schule. Denn wenn sie auch Wagner als das eigentliche Haupt anerkannten, so lebte er doch zu fern von Deutschland, und seine Stellung war auch eine einflusslose. Der eigentliche Leiter der Richtung, der Befehlshaber, der die Parole gab, war und blieb Liszt. Um ihn scharten sich Kunstjünger, Kunstreunde, Literaten und Schüler, über die er fast unbedingt herrschte. Unter den Ersten ragten Joachim und Hans von Bülow hervor. Der Erstere lebte eine Zeit lang als Concertmeister in Weimar, ging dann in gleicher Eigenschaft nach Hannover und war ein grosser Verehrer Wagner's, persönlicher Freund Liszt's bis vor wenigen Jahren, wo er sich in einer Art von Rundschreiben von der ferneren Theilnahme an der neuen Schule lossagte. Hans von Bülow dagegen ist bis jetzt der treueste und bedeutendste Verehrer und Vertreter Liszt's. Er war zuerst sein bester Schüler, dann ward er sein Schwiegersohn; überall tritt er in Wort, Schrift und That für die Compositionen seines Schwiegervaters in die Schranken, er duldet eher einen Angriff auf seine Künstlerschaft als einen Zweifel an dem Werthe der symphonischen Dichtungen Liszt's; er lässt andere Pianisten, die unter ihm stehen, grössere Popularität durch den Vortrag brillanter, gefälliger Stücke erlangen, während er die schwersten und unzugänglichsten Clavierstücke Liszt's spielt. Er hat nie einen Augenblick gezaudert, seine Stellung beim Publicum ganz aufs Spiel zu setzen, um seine Ueberzeugung, seine Begeisterung für Liszt zu bekunden.

(Schluss folgt.)

¶ Aus München.

Den 5. November 1866.

Unsere Abonnements- und Gesellschafts-Concertheften ziehen allmählich als Friedensboten nach dem Verstummen der Schlacht-Fanfare in unsere Stadt wieder ein, und mit Wonne lauscht der aufmerksame Zuhörer den schönen Kunstgenüssen, welche sich als freudig begrüßte Gäste nach schweren Tagen wieder darbieten.

Vor Allem sei unseren grossen Concerten der musicalischen Akademie ein herzliches „Willkomm“ gebracht.

Ihr Eintritt in diese Saison zeigte sich anpassend dem Tage (Allerheiligenfest) so wie ihrem bewährten Ruhme unter Franz Lachner's Leitung. Das Oratorium „Paulus“, Mendelssohn's herrliche Tonschöpfung, wurde von den Solisten: den Damen Diez und Ritter, den Herren Vogl und Fischer, so wie von Chor und Orchester in gleich würdiger, vollendet Weise zur Aufführung gebracht und von dem zahlreichen Auditorium, an dessen Spitze sich die allerhöchsten Herrschaften befanden, mit lautem Beifall aufgenommen.

Der Oratorien-Verein, dirigirt von Prof. Rheinberger, bereitet Händel's „Saul“ vor, um das grosse Werk, welches hier noch gänzlich fremd ist, im Verlaufe des nächsten Monats seinen Mitgliedern vorzuführen.

Auch unser treffliches Streichquartett der Mitglieder der k. Hofcapelle: Concertmeister Walter, Closner, Thoms und H. Müller, beginnt demnächst seine sehr besuchten Soiréen, um uns wieder in den feineren Bereich der Kammermusik einzuführen und neue Triumphe zu feiern.

Am 28. October wurden die unter Professor H. Schönchen's Leitung stehenden Sonntags-Matinées des philharmonischen Vereins wieder eröffnet. In dieser ersten sang Fräulein Amalie Schönchen, deren Leistung uns während ihres Hierseins schon mehrmals in Kirchen und Concerten erfreut hat, — einige Lieder von Schubert, Marschner, Frz. Wüllner und eine reizende Serenade mit Flötenbegleitung von Gounod. Der verständnissvolle, mit Sorgfalt gepflegte, feine Vortrag, durch wohlgeschulte Stimmmittel ausgezeichnet, kam hierbei zur schönsten Geltung und lauten Anerkennung. Wir glauben, Frl. Schönchen als gediegene Concertsängerin für Oratorien etc. allenthalben aufs beste empfehlen zu können. Schönen Erfolg errang sich auch unser talentvoller junger Violoncellist Bennat, welcher ein Capriccio eigener Composition über schwedische Lieder mit Virtuosität und seinem Geschmack vortrug.

Die Münchener Liedertafel, unter Prof. Schönchen's Direction, wird mit Nächstem die Chöre aus der „Antigone“ von Mendelssohn zur Aufführung bringen.

Der Componist Max Zenger hat seine Stelle als Chormeister des Gesang-Vereins „Bürger-Sängerzunft“ niedergelegt; Musik-Director C. M. Kunz, welcher früher schon als Dirigent an der Spitze dieses Vereins stand, hat die erledigte Stelle auf Wunsch wieder übernommen.

Unser Musik-Conservatorium ruht noch immer in Frieden und harrt der Dinge, die da kommen!

In einem gewählten Kreise von Meistern und Verehrern der Kunst konnten wir gestern die erfreuliche Wahrnehmung machen, dass die keusche Muse noch

immer ihren Cultus findet und auch von den Epigonen unserer dahingeschiedenen Hohenpriester die Mysterien der himmlischen Tochter mit weihevollem Verständniss gefeiert werden. Wir stehen nicht an, den Grafen Ludwig Stainlein zu den hervorragendsten dieser Epigonen zu rechnen. Er hat sich bereits durch eine Reihe von Compositionen für Kammermusik, die auch in der Niederrheinischen Musik-Zeitung mit grosser Anerkennung des Talents des Componisten besprochen worden sind *), als einen Meister bewährt, der den Anforderungen der Schule mit genialer Freiheit gerecht zu werden versteht. Gestern liess er, neben einem älteren Quintett, sein neuestes Werk, ein Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncello's, zur Aufführung bringen, eine Schöpfung eben so ausgezeichnet in der Conception der Gedanken als vollendet in den Formen, würdig, dem Besten an die Seite gestellt zu werden, was die musicalische Literatur unseres Jahrhunderts in diesem Genre aufzuweisen hat. Die Begeisterung des kleinen Kreises der Zuhörer war eine aufrichtige und die Ausführung durch die eingeladenen Künstler, obwohl *prima-vista*, eine so gehobene, dass man wohl sah, jede Stimme werde mit derselben Liebe zur Geltung gebracht, als sie von dem Componisten durch die verschlungenen Pfade der Harmonieen geführt worden. Mendelssohn, der Freund des Meisters, würde ihn für ebenbürtig im Reiche der Tonkunst erklären, und die Gegenwart möge sich freuen an der Thatsache, dass das heilige Feuer wahrer Kunst von so edlen Händen unterhalten wird.

Johann Christian Bach **).

Dieser Johann Christian Bach, ein, wie Gerber ganz naiv sagt, „zwar der Bachischen Schule ungetreuer, aber desswegen um desto gefälligerer und beliebterer Componist“, spielte eine weit glänzendere Rolle in der Welt, erst zu Mailand in Italien und dann zu London, wo er von 1759 bis an seinen Tod 1782 lebte, als sein Vater

*) Vgl. ausser früheren Beurtheilungen den Bericht aus Würzburg in Nr. 1 des Jahrgangs 1865.
Die Redaction.

**) Da der Name J. Ch., d. i. Joh. Christian Bach (nicht zu verwechseln mit Joh. Christoph Bach, einem der grössten Organisten und Contrapunktisten des XVII. Jahrhunderts, gest. 1703 zu Eisenach, bei dessen Begräbniss der Hofprediger über den Text predigte: „Das Haupt, die Füss und Hände sind froh, dass zu Ende die Arbeit kommen sei“), auf dem letzten hiesigen Concert-Programm erschienen ist (vgl. unten), so theilen wir einige Nachrichten aus Burney's „Geschichte der Musik“ über ihn mit.

Johann Sebastian, dessen jüngster Sohn er war. Was er bei seinen Zeitgenossen galt, zeigen uns folgende Stellen aus Burney's *History etc.* S. 482.

„Als Christian Berlin verliess und nach Italien kam, war die Composition für den Gesang sein Hauptgeschäft und er versicherte mir, dass er in mehreren Jahren kein Clavier zu einem anderen Zwecke berührt habe, als bloss für die Singstimme zu setzen oder selbige zu begleiten. Als aber nach seiner Ankunft in England seine Spielart so sehr bewundert wurde, so suchte er zwar den Verlust an Fertigkeit wieder zu ersetzen, welchen seine Hände theils wegen Mangels an Uebung und besonders wegen der Läbmung durch das beständige Krümmen der Finger beim Federhalten erlitten hatten. Dennoch aber erhielt er nie die Schnellkraft und Geschwindigkeit wieder, welche zum Vortrage grosser Schwierigkeiten gehöret. Auch waren alle seine Claviersachen von der Art, dass sie von Damen, ohne grosse Mühe anzuwenden, herausgebracht werden könnten, und seine Allegro's scheinen eher Bravourarien, als Instrumentalstücke für Virtuosenkräfte. Dies ist auch die Ursache, wesswegen sie, ohne begleitende Instrumente vorgetragen, so sehr verlieren. Denn das Accompagnement ist gewöhnlich so meisterhaft und interessant für den Zuhörer, dass es jede unbedeutende Stelle der Clavierpartie verbirgt.“

„In seinen Opern, welche er für das Londoner Theater geschrieben hat, kommen manche wunderschöne Arien vor, welche auch desswegen lange Zeit für Lieblingsstücke gehalten worden sind. Vielleicht war es aber mehr der Reichthum des Accompagnements, als das Ausserordentliche der Melodie, welches ihnen diesen Vorzug zu Wege brachte: ob diese gleich sonst immer natürlich, schön und in dem besten italiänischen Geschmacke gesetzt waren. Die Neapolitanische Schule, in welcher er sich bildete, zeigt sich offenbar in seinem Gesange; und die Wissenschaft von seinem Vater, oder vielmehr von seinem Bruder, in seiner Harmonie. Seine Opern waren die ersten, aus welchen das *Dacapo* verschwunden war, was um diese Zeit zur allgemeinen Mode wurde. Man vereinigte den zweiten Theil mit dem ersten, zu welchem der Sänger, nachdem er in der Quinte modulirt hatte, gewöhnlich zurück kehrte.“

„Bach scheint auch der erste Componist gewesen zu sein, welcher die Regel vom Contraste als einen Grundsatz ansah. Vor seiner Zeit schien der Contrast, wenn er in den Stücken anderer Meister vorkam, nur zufälliger Weise entstanden zu sein. Bach hingegen in seinen Sinfonieen und andern Instrumentalstücken sowohl, als in seinen Singsachen, unterliess selten, nach einer geschwinden und rauschenden Passage eine langsame und sanste

einzuflechten.“ Gegenwärtig bedienen sich unsere Herren Componisten zur Hervorbringung des Contrastes, nach rauschenden Stellen von Bogeninstrumenten, ganzer Chöre von Flöten, Hoboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern und Posaunen, die sie dann noch mit Trompeten und Pauken anfrischen. Das heisst: sie vertauschen einen Lärm mit dem andern! Und wie könnte man in unserem Zeitalter, wo es in allen Köpfen stürmt, an diesen sanften und stillen Abwechselungen Geschmack finden? Als ihm zu London zum ersten Male der Auftrag gemacht wurde, eine italiänische Oper zu setzen, so befand er sich wegen der schlechten dasigen Sänger, für die er schreiben und seinen Ruhm aufs Spiel setzen sollte, in nicht geringer Verlegenheit. Zum Glücke hörte er die *De Amicis* in einer Privatgesellschaft, und vermochte den Impresario, selbige als *Prima Donna* bei der *Opera seria* aufzunehmen, indem sie bisher nur bei der *Buffa* gestanden hatte. Nun schrieb er seinen *Orione, o sia Diana vendicata*, 1763, welcher 3 Monate lang allgemeine Bewunderung erhielt. Ausser den übrigen Schönheiten der Harmonie und des Gesanges, wodurch sich diese Oper auszeichnete, that sein ganz eigener Gebrauch, den er von den Blasinstrumenten darin gemacht hatte, ganz besondere Wirkung. Und es war in dieser Oper, wo sich in England die Clarinetten zum ersten Male im Orchester hören liessen. Darauf folgte *Zanaida* u. s. w.

Bach, Cecilia geb. Grassi, aus Italien, seine Gattin, war seit 1767 mehrere Jahre hindurch *Prima Donna* bei der Oper zu London, ob sie gleich nichts weniger als schön war, und überdies wie leblos auf der Bühne zu stehen pflegte. Unterdessen besass sie doch, bei einer süß-klagenden Stimme, so viel Unschuld im Ausdrucke, so viel Wahrheit in der Intonation, dass der Zuhörer, davon überrascht, sie mit doppeltem Vergnügen zu hören pflegte. Sie begab sich nach dem Tode ihres Gatten wieder in ihr Vaterland nach Italien.

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 2. November 1866.

Programm. I. Abtheilung. 1. Ouverture von Jul. Tausch. 2. Arie für Sopran aus *Scipione* von J. Ch. Bach (Frau Rudersdorff). 3. Fantasie für Violoncell von Al. Schmit (Herr A. Schmit). 4. Canzonetten von J. Haydn (Frau Rudersdorff). 5.

Adagio und Finale aus dem Concert in *H-moll* für Pianoforte von J. N. Hummel (Frau Johnson-Gräver, Hofpianistin der Königin von Holland). 6. Finale: „*Lorelei*“ von Mendelssohn (Leonore: Frau Rudersdorff).

II. Abtheilung. Sinfonie in *D-moll* von Schumann.

Ein Programm von sechs Nummern in der ersten Abtheilung, und darunter vier, oder eigentlich fünf Solovorträge, denn Felix Mendelssohn's *Lorelei*-Finale kam doch auch nicht der Chöre, sondern der Solistin wegen wieder dran, das ist im Gürzenich noch nicht dagewesen! Wenn wir so fortschreiten, so können wir die Miscellaneous-Concerts von England oder wenigstens die Gewandhaus-Concerete von Leipzig einholen, denn drei Vorträge einer Sängerin, darunter einer von zwei Liedern am Clavier, eine moderne Fantasie für Violoncell, und von einem classischen Werke wie Hummel's Concert in *H-moll* nur das Adagio und Finale — das kann schon zu einer Reform unserer Programme führen. Zur Entschuldigung kann man höchstens anführen, dass die Schumann'sche *D-moll*-Sinfonie in der zweiten Abtheilung doch wenigstens einen Protest zu Gunsten der Würde der Gesellschafts-Concerete einlegte, was glücklicher Weise auch von der Eröffnungs-Musik des ersten Theiles gesagt werden kann. Denn diese, eine Ouverture von J. Tausch, beim letzten Musikfeste in Düsseldorf zuerst aufgeführt und hier in Köln neu, fand allgemeinen Beifall, und die hiesige Aufführung bestärkte auch uns in der günstigen Meinung, die wir nach der ersten Anhörung über dieses Werk fassten und aussprachen. Herr Tausch gehört als Componist zu denjenigen Musikern, die sich durchaus nicht mit ihren Schöpfungen an das Licht der Welt drängen, vielleicht auch durch ihre Natur nicht dazu gedrängt werden. Dass es ihm aber keineswegs an Talent zum Schaffen und an dem nötigen Wissen und Können zur Geltendmachung desselben in den richtigen Kunstformen fehlt, beweist ausser früheren Compositionen, unter denen sich sehr anmuthige Clavierstücke befinden, besonders diese neue Ouverture, welche nach einer Introduction, die in sehr ansprechender Weise Andeutungen auf das Hauptthema gibt, einen Allegrosatz bringt, dessen Motive eine eigenthümliche Frische der Erfindung haben und mit Geschick und Fluss zu einem lebensvollen Ganzen verarbeitet sind, am dem besonders auch die Klarheit und die Enthaltung von Missbrauch der neueren Effectmittel lobenswerth erscheinen.

Nach der Ouverture wurden wir, wie es jetzt Mode ist, durch ein neu-altes Stück beglückt, dieses Mal durch eine Sopran-Arie aus einer italiänischen Oper, welcher wegen ihres hundertjährigen Alters eine Decoration zu Theil werden würde, wenn — sie noch lebte. Sie ist aber leider bald nach ihrer Geburt schon im Jahre 1770 wieder gestorben, und wir glauben nicht, dass selbst ihre trompetenartige, den weiten Saal erschütternde Coloratur die Kraft haben wird, sie aus dem Grabe zu neuem Leben zu erwecken. Und sie trug noch dazu den Namen Bach an der Stirn. Aber es gibt Bäche vieler Art, und während der Eine zum Strom anwächst, dessen Fluten zum Staunen der Welt majestatisch dahin rauschen, rieselt der andere in tausend Krümmungen durch flachen Wiesengrund, tränkt eine Menge Blümlein für deren Liebhaber, Amateurs, Dilettanti, und verschwindet im Sande. Johann Sebastian und J. Ch., d. h. Johann Christian, Welch ein Unterschied! Sebastian's Passionen und Cantaten — Christian's Opern und „amusante“ In-

strumentalstücke! Wir haben nach Anhörung der *Aria Confusa* aus dessen *Scipione* (oder richtiger: *la Clemenza di Scipione*) nicht Lust, die vierundzwanzig Foliobände von Arien Christian's, welche auf der k. Bibliothek in Berlin unter Aufsicht des Cultus-Ministeriums beruhen, durchzustöbern, um eine bessere Meinung von ihm zu bekommen, als uns die *Confusa ed abbandonata* beigebracht hat. Aber wehe! Hätten wir doch dieses Geheimniss verschwiegen! Wir sehen im Geiste schon eine ganze Procession von Künstlern und Künstlerinnen nach Berlin wandern, um aus dem dort verborgenen Bach Gold zu waschen. Allerdings war Johann Christian ein Sohn Sebastian's, der eilfte, wenn uns recht ist, und hatte auch von seinem Vater, den er früh verlor, eine überreiche musicalische Ader geerbt. Er studirte bei seinem älteren Bruder Philipp Emanuel, ging dann nach Italien, wo er sich gänzlich italienisirte, und lebte seit 1759 in London als Lieblingscomponist des Publicums und besonders der Damen. Ueber ein Dutzend Opern, Cantaten, Arien, eine Menge von Sinfonieen, Quintetten, Quartetten, Clavier-Concerthen, Sonaten etc. lieferte er sein Leben lang mit Leichtig- und Leichtfertigkeit, und nichts charakterisiert ihn besser, als die Antwort, die er einem Musiker gab, der ihn erinnerte, sich doch endlich seinen Bruder Emanuel zum Muster zu nehmen: „Ei was! Mein Bruder lebt, um zu componiren, ich componire, um zu leben!“ — Nun, von diesem Bach haben wir denn am Dienstag eine Composition gehört, und gestehen, dass uns eine so geschmacklose, durch nichts berechtigte, musicalisch alberne Coloratur, wie diese Arie zeigt, oder vielmehr aus welcher diese Arie besteht, noch nie zu Gehör gekommen ist. Leider können wir nicht sagen, dass der Vortrag das Herbe und geradezu Unangenehme derselben milderte*).

Der Vorgang dieser Antiquaille war ein Vortheil für Herrn A. Schmit, dessen „Fantasie“ für das Violoncell sonst vielleicht den Vorwurf, dass sie zu modern und weich sei, auf sich gezogen haben würde, jetzt aber, verbunden mit dem schönen Vortrage des Künstlers, ihm rauschenden Applaus und Hervorruf einbrachte. Was uns persönlich betrifft, so vergessen wir bei dem schönen Instrument nicht gern, dass es eben ein Violoncello, d. h. ein Contrabässlein (*Violone*, der Contrabass) ist, nicht eine Geige (*Violino*), wozu es die Neueren meist machen.

Hiernach sang Frau Rudersdorff zwei „Canzonetten“ von J. Haydn mit Clavierbegleitung, anmuthige Compositionen; doch schien es uns, als ob sich der Saal verwunderte, ein Paar kleiner Vöglein in einem so kolossalen Käfig schwirren zu hören. Der Vortrag der beiden Lieder war, wie alles, was die Künstlerin mit halber Stimme sang, recht schön. Waren die zwei Lieder, welche Frau Rudersdorff mit englischem Text sang, aus den *Songs and ballads* (London, 1794) oder aus dem Hefte deutscher und italiänischer Lieder bei Artaria verlegt, aber in London mit englischer Uebersetzung des Textes nachgedruckt? Im ersten Falle hätte der Titel nicht „Canzonetten“ heissen sollen; im zweiten, den wir der Melodie

nach voraussetzen müssen, war es doch komisch, ein deutsches Lied von Haydn mit englischem Text zu hören. Am Schlusse der ersten Abtheilung hatte sie noch die „Leonore“ in Mendelssohn's Finale der „Lorelei“, ob übernommen, oder selbst gewählt, wissen wir nicht. An Kraft der Stimme fehlte es der berühmten Sängerin für diese Partie nicht, allein der frische Wohlklang, den sie neben der Kraft verlangt, und das sympathische Etwas, welches durch den Ton und dessen Behandlung in die Seele des Hörers dringt, wurden vermisst. Es scheint, dass die Anstrengungen, welche eine Concert-Saison in England den Künstlern zumuthet, am Ende auch auf die kräftigsten und begabtesten Naturen nicht ohne nachtheilige Einwirkung bleiben.

Frau Madeleine Johnson-Gräver, Hofpianistin Ihrer Majestät der Königin der Niederlande, ist als eine der ausgezeichnetsten Künstlerinnen allen denen bekannt, die auch von den Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonkunst im Auslande Notiz nehmen. In Amsterdam, ihrer Geburtsstadt, entdeckte Liszt zuerst ihre bedeutende musicalische Anlage und bewog die Eltern, ihre Ausbildung den besten Meistern anzuvertrauen, unter denen später Henri Litoff hauptsächlich ihre Studien leitete. Daher kam es denn auch, dass sie auf ihren ersten Kunstreisen häufig Litoff's Concerte mit grossem Erfolg vortrug. Nachdem sie in Holland und Belgien schon grossen Ruf erlangt, ging sie nach Paris, dann nach London, wo sie sich verheirathete, und von da nach America. Beim Ausbruch des dortigen Krieges kehrte sie nach Europa zurück und fand wiederum in London und Paris, so wie in Belgien und Holland die glänzendste Aufnahme. Ihre Concerte im grossen Saale des Louvre zu Paris waren in der Saison von 1863—1864 ein Ereigniss; ihre Auffassung und ihr Vortrag classischer Musik standen auf der Höhe der Kunst. Erst in gegenwärtigem Jahre entschloss sie sich, Deutschland zu bereisen, und nachdem wir sie im Concert und sonst öfter gehört haben, sind wir überzeugt, dass sie überall als eine Künstlerin, welche in die Reihe der grossen Pianistinnen, wie Frau Schumann und Frau Szarvady-Clauss, gehört, aufgenommen werden wird. Es war sehr zu bedauern, dass sie am Dienstag Abend nicht auch das erste Allegro des *H-moll-Concerts* von Hummel nach ihrem Wunsche, wahrscheinlich weil das Programm schon vor ihrer Ankunft feststand, spielen konnte. Ihr Spiel zeichnet sich durch grosse Kraft, in Verbindung mit einer Schattierung aus, welche nicht in scharfen Contrasten ihre Wirkung sucht, sondern im feinen Colorit des Ausdruckes, ferner durch technische Vollendung, besonders in den Passagen der linken Hand, und vor Allem durch einen classischen Styl, welcher der Composition entspricht, und durch keine Sucht, sogenannte individuelle Effecte anzubringen. Sie spielt Mozart und Hummel, Beethoven und Mendelssohn, Bach und Chopin im Charakter der Meister ohne Zuthat von ihrer Seite, und das ist doch der eigentliche classische Vortrag, wie er den Forderungen der Kunst entspricht. Madame Gräver wurde unter stürmischem Beifalle gerufen. Es ist von vielen Seiten der Wunsch ausgesprochen worden, dass die treffliche Künstlerin eine Soirée geben möchte, wo das kunstliebende Publicum dann Gelegenheit haben würde, ihr Spiel in verschiedenartigen Compositionen zu bewundern.

Den Schluss des Concertes machte eine recht gelungene Ausführung der *D-moll-Sinfonie* von Schumann.

*) Schliesslich wollen wir noch bemerken, dass J. Christian Bach auch eine Cantate für Sopran: Die „Americanerin“, geschrieben hat; bei der Vogue der „Africanerin“ wäre damit vielleicht ein gutes Geschäft in England und noch mehr in America zu machen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Herr Dr. Gunz wird die Bühne in Hannover vorläufig nicht verlassen.

Leipzig. Abert's „Astorga“, deren Aufführung im Stadttheater mehrfach verschoben werden musste, ist hier am 29. October zur ersten Aufführung gelangt. Herr Abert war persönlich hieher gekommen, um die letzten Proben und die ersten Aufführungen zu leiten.

Der ehemalige Director des münchener Conservatoriums, Franz Hauser, hat bei Breitkopf & Härtel eine Gesangsschule herausgegeben. Wir werden darauf zurückkommen.

Bei J. Rieter-Biedermann sind kürzlich zwei Torsos von Rob. Schumann, Scherzo und Presto passionato für Clavier, erschienen. Denselben ist ein Vorwort von J. B. (Johannes Brahms) vorgedruckt. Es wird gut sein, zu bemerken, dass Brahms diese Stücke aufgefunden, und Niemand weiter von ihrer Existenz gewusst hat.

(Leipz. A. M. Z.)

Dresden. Herr Concertmeister Lauterbach hat vor wenigen Tagen eine Berufung als erster Concertmeister nach München erhalten, und zwar unter sehr glänzenden Bedingungen. Hoffentlich indess haben wir den Verlust des ausgezeichneten Virtuosen nicht zu beklagen, dessen künstlerische Leistungen eine Zierde der kgl. Capelle und von vorwiegender Bedeutung für die hiesigen Musikzustände sind.

(D. J.)

Aus München wird in hochpreisenden Ausdrücken geschrieben: „Die hiesige Oper hat einen schönen Fund gemacht. Ein Frl. Mallinger, die Schülerin Levi's in Wien, eine geborene Croatin, debutirte zum ersten Male, und zwar als „Norma“, und ihr Debut wurde ein wahrer Triumph. Jugendlich-anmuthige Erscheinung, süsser Wohlklang der Stimme, feingebildeter musicalischer Geschmack, seltene Technik u. s. w. Die nächste Partie, in welcher dieses musicalische Phänomen vor das Publicum tritt, ist die Donna Anna. Und noch immer rufen wir nach einem Heldentenor. Herr Norbert, der dieses Fach bei uns versieht, besitzt eine schöne, aber ungebildete Stimme, dabei hat er kein musicalisches Gehör und noch weniger künstlerischen Geschmack, auch in schauspielerischer Beziehung genügt er nicht einmal den bescheidensten Forderungen. Ein Glück, wie jenes mit der Mallinger, könnte unserer Oper wieder auf die Füsse helfen. Frl. Stehle hat sich von ihrer Krankheit — sie litt an Lungenentzündung und Typhus — nun wieder erholt und wird demnächst wohl die Bühne betreten. Der Gedanke, das aufgelöste Conservatorium für Musik in eine Musikschule umzändern und die Direction derselben Hans von Bülow zu übertragen, ist keineswegs, wie es da und dort hieß, aufgegeben, sondern steht beim Cultus-Minister noch vollkommen fest, und wenn nicht ausserordentliche Dinge eintreten, wird diese Musikschule wahrscheinlich schon mit Anfang März oder April unter der provisorischen Direction des geistlichen Rethes Nissl eröffnet werden.“

Der weibliche „Liederkranz“ in Hainburg, ein aus den Arbeiterinnen der k. k. Tabak-Hauptfabrik daselbst bestehender Gesangverein, hat am letzten Sonntage wieder eine Production veranstaltet. Sie sangen mit der gewohnten Deutlichkeit der Aussprache, derselben Richtigkeit des Tones wie sonst manch' schönes Liedlein. Besonders gefielen „das Röslein im Walde“, „Tanzlied“, „Kartoffel-

lied“ und insbesondere das schwierige „Ave Maria“. Die kleine Capellmeisterin Sidonia Wiesinger, welche ebenfalls ein angenehmes Stimmchen besitzt, hielt mit Energie den weiblichen Chor zusammen, der einzige und allein bisher in Deutschland besteht.

Am 24. October gaben Joachim und Brahms zusammen ein Concert in Schaffhausen.

Hans von Bülow hat am 9. October in Basel das Raff'sche Quintett gespielt und eröffnete in der vorletzten Woche daselbst seine Trio-Soiréen. Man versichert uns ganz positiv, dass er den Winter hauptsächlich in Basel verbringen werde.

(Leipz. A. M. Z.)

Das Pergola-Theater in Florenz hatte einen Concurs für Opern-Componisten eröffnet. In Folge dessen ließen 22 Partituren ein, unter welchen bloss zwei der Beachtung und Aufführung werth befunden wurden. Die Verfasser sind die Herren Tadeucci und Gialdini.

Die Pianistin Maria Wieck hat sich nach Florenz begeben, um dort an den Bemühungen, deutsche Musik einzubürgern, sich zu betheiligen.

Man beabsichtigt in Rom dem Tonmeister Palestrina ein Denkmal zu errichten, und es hat sich bereits ein Comité zu diesem Zwecke gebildet.

Brüssel. Die populären Concerte für classische Musik, welche vorigen Winter so viel Anklang gefunden haben, werden Anfang November wieder beginnen. Der Director derselben, Herr Samuel, beabsichtigt eine grosse Anzahl classischer Werke aufzuführen, die in Brüssel noch nicht gehört worden sind; ebenso wird den belgischen Componisten reichlich Rechnung getragen werden durch Vorführung eigens für diese Concerte componirter Werke von Lassen, Radoux und Dupont.

Einer der besten Decorationsmaler der grossen Oper in Paris, Joseph Thierry, ist gestorben. Er war 55 Jahre alt und seit 1863 Ritter der Ehrenlegion.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, 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 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.