



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

D., v.: Das Leipziger Gewandhaus im Winter 1859-60. 2.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

ihn, die Gicht quälte ihn jahrelang und hielt den Reiselustigen, den selbst Weib und Kind nicht in den Kreis stiller Häuslichkeit gebannt hatten, an den Sorgenstuhl gefesselt. In dieser Zeit schrieb er den Kindern seine Biographie nieder, verfaßte die Erzählung „der Edelmann,“ welche erst nach seinem Tode ohne seinen Namen erschien, und gab eine Sammlung von Sentenzen unter dem Titel: Guter Gedanken drei Tausend heraus. Als er am 1. März 1686 starb, hinterließ er eine Tochter Anna, welche sich mit einem Herrn von Gladiß verheirathete, und einen Sohn Alexander. Den Sohn trieb derselbe unruhige Drang, welcher dem Vater seine Erfolge verschafft hatte, im Leben umher; aber sein Glück war nicht dasselbe. Auch er studirte und versuchte sich im Kriege, kehrte heim und übernahm ein kleines Gut, das Erbe seiner Schwester, aber er haßte nicht an der Scholle, und verlor sich wieder im Volke. Es ist wahrscheinlich, daß er die Erzählung seines Vaters „der Edelmann“ zum Druck gegeben, und nicht unmöglich, daß er den Roman, der „Schlesische Robinson“ geschrieben hat.

## Das Leipziger Gewandhaus im Winter 1859—60.

### 2.

Ueber neue oder hier seltener ausgeführte Instrumentalwerke ist nicht viel zu berichten. Daß es nur wenige sein konnten, geht aus der immer zum Gewohnten und Nächstliegenden zurückgreifenden Bequemlichkeit und dem einengenden Sichab schließen gegen alles diesem Kreise scheinbar ferner Liegende, allerdings aber auch aus den Zeitverhältnissen hervor.

In einer neuen Symphonie von W. H. Veit (als Verfasser recht tüchtiger Streichquartetten nicht unbekannt) stand der Erfolg mit der guten Absicht nicht auf gleicher Stufe, wenn man auch den höheren Grad von Gesinnungstüchtigkeit keineswegs verkennen will, den das Wagniß nach Beethoven und Schumann noch eine Symphonie zu schreiben, namentlich bei einem Liebhaber voraussetzen läßt. Abgesehen von der in den ersten Sätzen fühlbaren Beeinflussung durch Mendelssohns Empfindungsweise und Manier — gegen das Ende ist Schumann das Muster — fehlt auch der durchgebildete leitende Gedanke, der die Symphonie erst zu einer Tondichtung macht. Die einzelnen Sätze der Symphonie aber haben nicht Kraft und Ursprünglichkeit genug, um über den Mangel des Zusammenhanges im Ganzen zu erheben; ebenso entschädigt gute Kenntniß des Sazes und Orchestereffects, wie man sie dieser Arbeit gern zusprechen mag, noch nicht für den Mangel eig-

ner Empfindung und Erfindung. Uebrigens hatte die Symphonie anständige und bescheidene Haltung, der Componist kennt die ihm gesetzten Grenzen und verlegt sie nicht durch gewaltsame Uebertretungsversuche. Manche Motive und Melodien sind recht hübsch, der Tonsatz geschickt, Klangwirkung und Periodenbau bis auf einzelne Steifheiten gut.

Interessanter war eine Schillerouvertüre von Julius Riez, zur Säcularfeier des Dichters geschrieben und aufgeführt. Da das Werk durch äußere Veranlassung hervorgerufen war, darf man vielleicht nicht den Maßstab daran legen, dessen man sich bei völlig frei nach eigener Wahl entstandenen Compositionen bedienen würde. Es ist überhaupt kaum zu glauben, daß ein Tonsetzer auf eigene Bestimmung hin grade die durch und durch geistige Individualität Schillers zum Inhalt eines Musikstücks wählen würde; die Musik bemüht sich vergebens, von der durch Philosophie getragenen Idealität des Dichters, die dem musikalischen Gefühl ohnehin weniger unmittelbare Anregung bietet, eine geschlossenere Vorstellung zu erwecken; ganz abgesehen davon, daß der Umfang einer wennauch zur möglichsten Breite herausgebildeten Ouvertüre unzureichend für eine nur einigermaßen befriedigende Zusammenfassung des gegebenen Inhaltes ist. Ein Tonsatz über eines seiner Dramen hätte näher gelegen und wäre erreichbarer gewesen. In der Ouvertüre von Riez treten bedeutende und interessante Einzelheiten auf, besonders in der Einleitung, auch der Schluß, in dem alles Drängen und Ringen sich zum Siege klärt, ist nicht ohne Großartigkeit. Im Ganzen jedoch ist über dem Bestreben dem reichen Ideeninhalt des Vorwurfs nahe zu treten, die Ruhe verloren gegangen, man wird durch Einzelheiten angeregt, ohne durch das Ganze ergriffen zu werden, und indem man sich zu bemühen hat, jene Einzelheiten zu einer einheitlichen Idee zusammenzufassen, ist dem Verstand eine überwiegende Thätigkeit zugewiesen, und das Gefühl bleibt kalt. Der Tonsatz in der Ouvertüre ist geschickt und tüchtig, ebenso die Instrumentation, nur daß deren Fülle zuweilen in Ueberladung und Gewaltigkeit ausartet und die feineren Schattirungen beeinträchtigt werden. Jene Ueberfüllung, sowie einige unschöne Klangwirkungen würde eine Ueberarbeitung leicht mildern. Die Empfindungsweise im ganzen Sate ist ernst, oft kraftvoll und klingt im Gegensatz zu früheren Werken von Riez mitunter an die schumannsche an.

Eine Festicantate zum Schillerjubiläum von E. F. Richter, Lehrer am hiesigen Conservatorium, war gut und klangvoll gesetzt und instrumentirt, erhob sich jedoch dem Inhalt nach zu keiner bedeutenden Höhe, woran der wenig anregende Text allerdings mit Schuld gewesen sein mag. Eine Ouvertüre zu Maria Stuart von Georg Vierling zeigte bis auf einzelne Steifheiten, Formgeschick und effectvolle, zuweilen etwas mit Blech überladene Instrumentation. Die musikalischen Gedanken hoben sich nicht sehr hervor,

waren auch keineswegs frei von Reminiscenzen; auch fehlte trotz düsterer Färbung ein wirklich tieferes, in breiten Formen sich darlegendes tragisches Pathos. Nichtsdestoweniger überragte sie bei Weitem eine Overtüre zu Shakespeares König Johann von Robert Radecke. Warum König Johann und nicht irgend etwas anderes — ist eine Frage, die von der Musik völlig unbeantwortet bleibt. Ueberdies kann kein Drama der Musik ferner liegen, wie grade dieses Shakespearsche, und zudem hat Herr Radecke die Musik, welche uns ein Bild jener Kraftgestalten voll großer Leidenschaften geben soll, vom un rechten Fach genommen; denn einiges Pathos in völlig moderne mendelssohnische Tonformen und Rhythmen gegossen, ersetzt den Mangel jeder Charakteristik noch lange nicht. Die Form im Ganzen ist nichts weniger wie flüchtig, sondern nur eine Aneinanderreihung einzelner Perioden und Sätze verschiedenen Inhalts, keine natürliche Durchbildung eines festen Gedankens.

In den Abendunterhaltungen für Kammermusik kam ein neues Quintett von Rubinstein (F. dur, zwei Bratschen) zur Aufführung. Rubinsteins Compositionen sind im Ganzen schon dadurch unerquicklich, daß ein unverkennbares Talent in ihnen von einer Masse Sinn- und Geschmackwidrigkeiten überwuchert und gefesselt wird. Fast keines seiner Werke kann man betrachten ohne durch einzelnes Schöne, Interessante und wirklich musikalisch Empfundene angezogen zu werden; aber fast in gleichem Grade stößt uns jedes derselben durch Ruhelosigkeit und oft eisige Kälte ab. Sein Geschmack kommt vor der Masse und der augenscheinlichen Flüchtigkeit seiner Production nicht zur Klärung, deshalb bleibt seine Form unfein. Seiner Empfindung fehlt nicht eine gewisse Kraft, aber diese gelangt nicht zur Reife der Selbsterkenntniß. Seiner Kunst mangelt die nothwendigste Bedingung, ein fester sittlicher Boden. Der Grundgedanke eines Werkes ist bei ihm oft nicht uninteressant, nur verliert er sich meist unter einer Menge von außen hereinbrechender Störungen, die ihn zu extravaganten und unverständlichen Seitensprüngen anstacheln, und dem Hörer den Faden der Nachempfindung vollständig aus der Hand reißen. Das erwähnte Quintett ist ruhiger, wie viele andere seiner Arbeiten, und enthält einzelne wirklich erfrischende Schönheitsmomente, zu denen man freilich auch hier durch viele Dedes und Leeren sich durcharbeiten muß. Wenn Rubinstein sich entschließen könnte seine Productionen der Masse nach auf ein Drittel zu beschränken und mehr in die Tiefe wie in die Bogenzahl hineinzugehen, so wäre von ihm sicher Besseres als er bisher geleistet zu hoffen.

Erwähnen wir noch eines neuen Streichquartetts von G. F. Richter, das aus sehr wohlgewählten Gedanken mit Feinheit, Formgeschick und Geschmack entwickelt ist, und eines den Stempel tüchtigen Strebens tragenden Klaviertrio von Jadasson — so haben wir den Kreis der uns gebotenen neuen Werke durchlaufen, und können uns einem andern Gebiete zuwenden.

Das Orchester wurde schon mehrfach als vorzüglich erwähnt, sein Vortrag Beethovenscher Symphonieen steht auf einer Stufe, die der Vollendung nahe ist. Besonders ausgezeichnet ist das Streichquartett (unter Davids unmittelbarem Einfluß); es hat eine ungemein wuchtige Kraft und eine Feinheit im Crescendo und Diminuendo, wie sie nicht leicht übertroffen wird. Einzelne Ausstellungen lassen sich wol machen, kleine Unebenheiten (mitunter in den Blasinstrumenten) und an sich nicht erhebliche Versehen kommen zuweilen vor, aber ohne die Vortrefflichkeit des Ganzen wesentlich zu beeinträchtigen. Auch der Technik räumt man hin und wieder etwas mehr Rechte als billig ein, so in einer an sich sehr schönen, aber doch der Schlagkraft des Forte gegenüber etwas zu weit gehenden Zartheit des Pianissimo, in der unmittelbaren Nebeneinanderstellung mit größter Schärfe ausgesprochener dynamischer Gegensätze, zuweilen auch noch in dem richtigen Charakter und der Deutlichkeitsgrenze zu nahe tretenden Tempoübereilungen, wenn gleich bedeutend seltener wie in früheren Jahren. Aber von diesen Einzelheiten und manchen Punkten in der Auffassung, über die man anderer Meinung sein konnte, abgesehen ist der tüchtige im Orchester lebende und von Riez mit Energie und Umsicht wacherhaltene Geist in jeder Beziehung hoch anzuerkennen. Die neunte Symphonie wurde zweimal gegeben und mit immer steigendem Interesse und wachsender Begeisterung aufgenommen; demnächst die andern Beethovenschen Symphonieen von der Eroica an, überdieß die Egmontmusik, zwei Leonorenouvertüren, und die beiden op. 124 und 115; von Mozart die Symphonie in C-dur (mit der Fuge) und von Haydn zwei in B-dur. Die Schubertsche C-dursymphonie zündet, außerordentlich schwungvoll gespielt, immer in derselben Weise, und von Schumann erregte die in B-dur ungetheilte Freude; ebenso die zweite (C-dur), die allerdings noch weniger bekannt und nicht von so unmittelbar einnehmenden Formen wie jene ist, aber doch Schumanns eigenthümlichstes Wesen schon in freier Entfaltung in sich trägt. Der ganze Plan des Werkes und besonders des letzten Sazes mit seinen chorartigen Formen und Klangwirkungen erinnert etwas an die neunte Symphonie; möglich, daß Schumann eine ähnliche Idee zu Grunde gelegt hatte, vielleicht seine eigne Erhebung über die Leiden, welche ihn zur Zeit des ersten Entwurfes dieser Symphonie gefangen hielten. Neben diesen beiden Symphonieen wurde noch „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ und die Ouvertüren zu Manfred und Genovesa gegeben; von Riez die nach Form und Inhalt recht anmuthige Symphonie in Es-dur. Die in A-moll von Mendelssohn könnte nun aber für einige Jahre ruhen, ohne große Sehnsucht nach sich zu erwecken; seine sehr schöne und sinnreiche Ouvertüre zur Fingalshöhle findet dagegen noch immer lebhaftes Theilnahme, allenfalls auch die „Meeresstille 2c.“, die zur „schönen Melusine“ macht nur ein matte Wirkung. Von Spohr war

die „Weihe der Töne“ und von Gade die Emoll und B-dursymphonien auf dem Programm.

Gades Symphonien haben hier in kurzer Zeit die schnelle Vergänglichkeit alles dessen, was in der Kunst nicht unmittelbar vom Geist und der Wahrheit geboren ist, erfahren. Es ist wol nicht leicht ein Componist so schnell in der Gunst bei Künstlern und Publikum gestiegen und gefallen, wie Gade. Möglich, daß die gleich zu Anfang im Uebermaß ihm entgegengebrachte Anerkennung schon die schädlichen Folgen in sich trug, indem das in ihm nicht zu Entfaltung gelangte, was in einer ernsteren Lebensschule gereift wäre. An seinen Symphonien interessiert im wesentlichen nur noch die allerdings oft ebenso glänzende wie eigenthümliche Klangschönheit; das für uns fremdartige des Rationalen in der Emollsymphonie behauptet nur eine Zeitlang seinen Reiz, der aber zu schwinden anfängt, sobald man das Kunstwerk näher seinem Werth an sich nach zu betrachten anfängt. In der B-dur Symphonie ist Gades Versuch, von jenem Gebiet der nebelhaften Romantik mit ihren Schatten gestalten ohne Fleisch und Blut und warmes Leben auf ein Allgemeineres sich emporzuschwingen, nicht ohne Erfolg geblieben, und das Werk erfreut auch heute noch in seinen meisten Theilen. Aber, sei es daß seine Phantasie sich leicht erschöpfte oder seine Arbeitskraft schnell ermattete, in jenen beiden Symphonien und allenfalls der Comala scheint Gade das, was in ihm lag, vollständig ausgesprochen zu haben, und bei der anscheinenden Unmöglichkeit dauernd jenem Nebelkreise sich zu entziehen, hat er in seinen dazwischen oder später fallenden Werken nur mehr oder weniger dasselbe wiederholt, und ist Manierist geworden. — Der vorzüglichen Ausführung Cherubinischer Ouvertüren — Wasserträger, Abenceragen, Anakreon — ist noch rühmend zu gedenken, die Feinheit des Streichquartetts namentlich in der letzten ist unübertrefflich.

Von großen Chorwerken hatten wir nur eins, Paradies und Peri von Schumann. Die neueste Zeit hat kaum eine Tonschöpfung aufzuweisen, in der die Musik so unmittelbar Ausfluß der Dichtung ist. Schon die Wahl des Schumanns spezifischer Empfindungsweise ungemein entsprechenden und an sich sehr musikalischen und poesiereichen Stoffes war ein glücklicher Griff; die wie für Schumann geschaffene Dichtung bot ihm die reichste Anregung zur Entfaltung seiner musikalischen Eigenschaften, die sich hier in einer Fülle und einem Glanz zeigten, wie in keinem seiner folgenden Werke ähnlichen Inhaltes. Das in märchenhaft orientalischem Glanze schimmernde Gewand der Dichtung umhüllt eine schöne allgemeine Idee von nachhaltiger Bedeutung; die zarte Aethergestalt der Peri rückte er, ohne sie ihres überirdischen Glanzes zu entkleiden, uns menschlich nahe, indem er ihre tiefste Theilnahme am menschlichen Handeln und Leiden und ihre Sehnsucht nach dem höchsten Glück vom wärmsten mensch-

lichen Gefühl durchglüht erscheinen ließ. Ein unendlicher Reichthum frischer Melodien und musikalischer Gedanken ist in dem Werke niedergelegt, eine höchst interessante Behandlung der Harmonie trägt bedeutend zur charakteristischen und localen Färbung bei, und dabei sind die Wirkungsmittel im Allgemeinen sehr einfach und gehen nie auf einen unedleren Effect, sondern stets auf die Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks. „Des Sängers Fluch“ (nach der Uhländschen Ballade mit Hinzuziehung einiger seiner Lieder in Handlung gesetzt) steht in jeder Beziehung tiefer. Lassen sich schon von vornherein gegen die Dramatisirung der Ballade und gegen die Zusammenstückelung mit andern Gedichten Zweifel erheben, so ist auch die Musik dazu nicht von großer Bedeutung. Die Productionskraft zeigt sich schon ermattet, die Phantasie verblüht; was in jenem früheren Werk wie von selbst sich bildet, wird hier mühsam gesucht und nur noch in einigen wenigen glücklichen Momenten gefunden. Der Ausdruck und die Melodie werden monoton und eckig durch die meist geschraubte Declamation, die Chöre sind unerheblich. Das Werk wurde im diesjährigen Armenconcert hier zum erstenmale gegeben.

Von älteren Werken wurde, wie erwähnt, nur das Mozartsche Requiem gebracht. Desto mehr war Mendelssohn vertreten, ein großer Theil des Chorwerkes zugewiesenen Raumes wurde von Mendelssohnscher Vocalmusik ausgefüllt. Die Walpurgisnacht, das Finale der Oper „Coreley“, der Psalm „Wie der Hirsch schreit“, die Hymne „Herr neige dich zu mir“ — lauter altbekannte Sachen, die man auch wol dem Chor zu Liebe, um ihn vor Anstrengung zu schützen, gerne immer wiederbringt. Allerdings muß man der Mendelssohnschen Chor- und Kirchenmusik zugestehen, daß sie durch ihre obenaufliegende leicht faßliche Lyrik, sowie durch sehr gesungliche Stimmführung den Sängern leicht und angenehm wird und sie wenigstens für Augenblicke bis zu einem gewissen Punkt mit fortreißt. Einen hohen Grad von Klangschönheit werden Mendelssohns Chöre immer für sich haben, wenn sie auch nur einigermaßen gut besetzt sind, aber näher betrachten darf man ihren eigentlichen Gehalt nicht allemal. Der Chor verweichlicht bei dieser Musik ebenso wie der Zuhörer. Aus dem überwiegend eleganten, wenn auch oft feinen und geistreichen Conversationston, in dem sie uns von den höchsten Dingen unterhält, ist keine Kräftigung für den Sänger und Hörer zu schöpfen, und die Energie Größeres zu geben und zu empfangen, und mit Nachdenken und Vertiefung in den Gegenstand einzudringen geht für beide verloren. Mendelssohn selbst war weit entfernt von der Absicht, dem Geschmack des Publikums in irgend einer Weise zu schmeicheln, auch in seiner Kirchenmusik ist er völlig aufrichtig nach seiner Ueberzeugung zu Werke gegangen, aber diese stand eben nur wenig erhaben über der allgemeinen modernen Welt. Seine Kirchenmusik gefällt, weil man sie mit Behagen genießen kann, ohne durch den Ernst der Sache zu stark afficirt zu

werden. Daß von den wirklichen Kunstverehrern, deren auch das Gewandhaus eine reiche Zahl in sich schließt, hier nicht die Rede ist, versteht sich von selbst, es gilt der großen Masse, die bei allem Schaugepränge mit dem Interesse an der Kunst doch im Grunde nichts weiter von ihr verlangt, wie angenehme Verkürzung einer von ernsteren Thätigkeiten freien Stunde. Man darf Mendelssohns Kirchenmusik nur in der Kirche hören, um die lebhafteste Empfindung zu haben, daß sie nicht dorthin gehört — ist sie dann aber etwa im Concertsaal an rechter Stelle? Aus Werken, die in ihrer Empfindung und Fassung zwischen Kirche und Salon mitten inne stehen, wie die meisten von Mendelssohn, ist kein reiner Kunstgenuß zu schöpfen, der Zwiespalt zwischen Idee und Form läßt es gar nicht dazu kommen, und das Resultat ist streng genommen eine Verwirrung der Begriffe von der ganzen Kunstgattung. So konnten durch die oft nicht zu bestreitende sinnliche Schönheit und eingängliche Faßlichkeit der Mendelssohnschen Kirchenmusik sogar einige Musikverständige zu der Prophezeiung begeistert werden, daß Mendelssohn endlich der wahre Messias der Kirchenmusik und Bach sein Vorläufer sei. Als man aber mehr und mehr anfing auf diesen selbst zurückzugehen und sein Verhältniß zu Mendelssohn als das des Originals zur Nachbildung zu erkennen, zeigten sich die Dinge in einem andern Lichte, und die Zeiten sind vorüber, in denen Mendelssohn das oberflächlichste seiner geistlichen Werke, den „Lobgesang“ mit dem dettinger Ledeum von Händel in einem Concert aufführen durfte, ohne die schärfste Kritik hervorzurufen.

Von den im Gewandhause gegebenen Chorwerken Mendelssohns ist die Walpurgisnacht das frischeste; seine damals noch jugendkräftige Phantasie fand in dieser Dichtung eine weit entsprechendere Nahrung und Anregung, als sie aus der Bibel und den Psalmen jemals zu ziehen vermochte. In der That kann man an diesem Werk, und dem ersichtlichen, oft bis zum Uebermuth gesteigerten Wohlgefallen, mit welchem sein Schöpfer dieses lebensvolle Bild voll Ernst und Humor vor uns entfaltet, sich noch sehr erfreuen. Auch das Loreleyfinale enthält wirksame Einzelheiten in den Geisterchören und den decorativen Färbungen, die Leonore selbst erweckt Theilnahme so lange die lyrische Empfindung in ihr vorherrscht; sowie sie aber zum festen Entschluß des Handelns — „Wie ich den Schleier hier zerreiße“ — gelangt, fehlt die wirkliche Leidenschaft, und die Musik wird von dem rein äußerlichen Motiv zu jenen Worten an fast unedel. Der Psalm „Wie der Hirsch schreit“ beruht, den guten Tonfaß abgerechnet, überwiegend auf äußerlichen Choreffecten, für deren Verwendung als Sopran mit Frauenchor, gemischter Chor, Sopransolo, Männerstimmen, Männerquartett mit Solosopran aus dem Inhalt heraus ebensowenig nothwendige Bedingungen zu finden sind, wie für die musikalische Behandlung einzelner Verse, z. B. das Männerstimmenforte „Was betrübst du dich“. Die Phrase zu den Worten „harre auf Gott“ und „Preis sei dem Herrn von nun an bis in

„Ewigkeit“ schön, oder was doch wol der Zweck der religiösen Musik ist, erhebend finden zu können, muß man ein spezifischer Anhänger dieser Schule sein.

Den Höhepunkt der Claviervorträge bildete das Spiel von Clara Schumann. Höchst bedeutend ist die freie Objectivität, mit der die Künstlerin Werke verschiedensten Inhaltes durchaus ihrem eigenen Geiste nach auffaßt, ohne doch mehr von sich selbst hinzu zu thun als gerade nöthig, um ihrem Vortrage die auch einer jeden reproductiven Kunstdarstellung natürliche individuelle Färbung zu geben. Ihre Vortragsweise zeigt bei aller poetischen Fülle das schönste Maas der jedes Spiel mit einer Absicht auf äußere Wirkung ausschließenden Einfachheit, die nur aus einer harmonischen Gesamtwirkung aller Geistes- und Gemüthskräfte hervorgehen kann und niemals zu einer vereinzelt thätigen des Verstandes oder Gefühls sich herüber- oder hinüberneigt. Ebenso ist dieser Künstlerin ihre vollkommene Technik nur das, was sie sein soll, freies Ausdrucksmittel, nicht mehr oder weniger. Hätte man im Abonnementsconcert von Frau Schumann auch lieber ein anderes Werk gehört wie das an sich schöne, aber hier sehr bekannte G-mollconcert von Mendelssohn (man sagt, die Claviere im Conservatorium spielten es von selbst), so entschädigte sie in einer Soiree besonders durch die Sonate op. 28 von Beethoven und durch mehrere Stücke von Schumann: Carneval, drei Stücke im Volkston (mit Violoncello) und das ungemein schöne Andante mit Variationen für zwei Claviere (op. 46.) Im letzteren hatte sie eine junge, auswärts noch wenig gekannte Künstlerin zur Seite, Fräulein Louise Hauffe, die, von Natur aus auf gleiche Richtung mit ihr gestellt, auch auf ähnlichen Wegen das ins Auge gefasste höhere Kunstideal zu erreichen bestrebt ist. Für ihre künstlerische Natur und weit vorgeschrittene Bildung spricht recht beredt, daß sie (am dritten Gewandhausabend) das Schumannsche A-mollconcert in allen seinen edlen Zügen mit schönem musikalischen Verständniß und gediegener Technik vortrug. Auch Herr J. F. Barnett und Fr. Jenny Hering (beide ehemals Schüler des Conservatoriums) zeigten sich als thätige junge Kräfte, beide haben wohlgebildete Technik und musikalischen Sinn.

Was die Namen der Herren Alexander Dreychock, Alfred Jaell und Mortier de Fontaine zu bedeuten haben, weiß die Welt, deshalb begnügen wir uns mitzutheilen, daß sie drei Concerte von Beethoven spielten. Alexander Dreychock versetzte uns durch den technisch ungemein fertigen Vortrag des G-mollconcertes in die nöthige kühle Verfassung, um nachher den realen Wirkungen eines eigens von ihm verfaßten Schlummerliedes zugänglich zu werden, und überrieselte uns dann mit den Trillerchen und Passagen einer an sich reizenden Bachschen Gavotte, um uns schließlich durch die Rhapsodie hongroise von List aufzuschrecken und das Publikum zu anstandsmäßigem Beifall hinzuweisen. Herr Mortier de Fontaine hatte bei seinem Auftreten unmittelbar nach

Clara Schumann wol nicht den Gedanken, um den Preis mit ihr zu ringen; sein Gdurconcert war trotz der gefrorenen Glätte des Passagenapparats nicht frei von Unreinheiten und geschmackwidrigen Härten. Sein Ton ist kalt — die Technik natürlich eminent. An einer bachschen Fuge, die ohne Hebung und Senkung monoton hinsloß, fehlte es auch nicht, leider aber am richtigen Verständniß dieses Stiles, dessen Absicht nicht gerade auf die Nachahmung eines einförmig hinplätschernden Wassers ausgeht. Alfred Jaell suchte uns im Gdurconcert zu überreden, daß große Bravour und schillernde Effecte mit dreifachem Piano und Forte hinreichend seien, um die reiche Gedankenschönheit und Tonfarbenpracht dieses Werkes wieder zu geben. Seine Fertigkeit ist allerdings außerordentlich, aber ohne durchweg klangschön zu sein; eine natürliche Kraft zeigt sich nicht grade in seinem Spiel, und die bedeutendsten Stärken werden mitunter zu Härten; auch übereilt er seine Passagen zuweilen. Der Gismollwalzer von Chopin, die Händelschen Gdurvariationen und neben Händel — ein Galop fantastique der geschmacklosesten Art aus eigener Mache gingen mehr oder weniger auf Effect aus. In der dritten Kammermusik spielte Herr Jaell jedoch die große Dmollsonate von Schumann und das Bdurtrio von Schubert (op. 99) schon durch das Ensemble bedingt, bei weitem maßvoller, und die ihm wirklich eigenen großen technischen Mittel dienten hier willig einer weit mehr in den Geist der Werke eingehenden Auffassung. Besonders das Schubertsche Trio erweckte mit Recht großes Wohlgefallen.

Herr Sigismund Blümmner aus Berlin erquickte uns im 17. Concert mit dem Fmollallegro von Mayer und einigen Einzelvorträgen — sein Auftreten stimmte gut zum ganzen Programm — beides war gleich nüchtern, und es wurde nicht einmal die Erwartung einer wenigstens energischen Technik erfüllt.

Auf Streichinstrumenten ließ von auswärtigen Künstlern Henry Bieuztempers zuerst sich hören, und wenn man ihm auch eine gewisse Einseitigkeit, schon wegen des Vortrags nur eigener und an sich nichts weniger wie bedeutender Compositionen zum Vorwurf machen kann, so bleibt seinem Spiel doch ein männlicher Geist als wohlthuender Gegensatz zu dem abgeblähten und verweichlichten modernen Virtuosenenthum. Auch seine Technik an sich hat bedeutendes eigenes Leben, da sie von wahrhaft künstlerischem Feuer durchglüht ist. Herr Davidoff, Violoncellist aus Moskau, ist gleichfalls mit Achtung zu nennen; das Cello entspricht seinem musikalischem Naturell ungemein, ein feiner Geschmack, edler Ton und sehr bedeutende, dabei durchaus noble Fertigkeit geben seinen Vorträgen künstlerische Abgeschlossenheit. Ein Concert eigener Compositionen zeichnete sich vor einer Anzahl Virtuosenexperimenten durch gewählte Gedanken, bescheidene und gute Instrumentation, überhaupt durch anständige Haltung aus, wenn es seinem Spiel auch an Werth nicht gleich

kam. Herr Lauterbach aus München zeigte im Orchestercconcert von Spohr viel Fertigkeit, tüchtigen und energischen Bogenstrich, festen und reinen Ton; wenn sein Spiel so biegsam wäre, wie es solid ist, würde es mehr erwärmen. Herr Jean Becker aus Baden erweckte besonders in zarteren Partien und im Allgemeinen durch musikalischen Geschmack Interesse. Endlich ist Herr Jacobson aus Mitau (ehemals Zögling des Conservatoriums) aus einer guten Schule hervorgegangen; seine technische Ausbildung ist ziemlich vorgeschritten, sein Vortrag erhebt sich jedoch nirgend über das Angenehme, eine spielende und pointirte, aber der künstlerischen Leidenschaft noch baare Zierlichkeit war vorherrschend — die Davidschen Variationen über ein russisches Thema gaben freilich auch keine Anregung, und um selbst mehr daraus zu machen war Herr Jacobson noch nicht frei genug von der Schule.

Daß das hiesige Orchester ausgezeichnete Künstler unter seinen Mitgliedern zählt, ist bekannt. Vor allen ragt David hervor. Derselbe trat mehremale auf, zuerst mit Spohrs Orchestercconcert, das er bis auf die Einlage einer ganz unschönen Cadenz und die willkürliche Abänderung des Schlusses in sehr anerkennenswerther Weise vortrug. Von manchen Einzelheiten seines Spieles muß man allerdings absehen können, um ungetheiltes Wohlgefallen daran zu haben. Tadelnswerth sind die häufigen Uebertreibungen nach der empfindsamen Seite hin, die oft aus zu heftigem Angreifen entstehenden Klanghärten und die pointirende Manier im Spiel mit zu schroffen Gegensätzen — Mängel, die auch im Paulinerconcert bei Gelegenheit einer selbstcomponirten, der Entfaltung technischer Vorzüge sehr günstigen, musikalisch aber werthlosen „schottischen Phantasie“ zu bemerken waren. Bei alledem muß indeß hervorgehoben werden, daß David mit dem Wesen eines wirklichen Künstlers an seine Aufgabe tritt und durch die Wärme seiner eigenen Hingebung auch den Zuhörer zu lebhafter Mitempfindung veranlaßt. Wenn das Interesse an seinen Vorträgen häufig dem Wunsche nach einer objectiv reineren und einfacheren Auffassung Raum läßt, so wird man doch nur selten theilnahmlos bleiben. Seine Thätigkeit als erster Vorgeiger beim Gewandhaus findet verdienstermaßen die allgemeinste und unbedingteste Anerkennung. Herr Concertmeister Raimund Dreyshock bestätigte auch in mehrmaligem Auftreten die bekannten Vorzüge seines Spieles, dessen Correctheit bei leichter Beherrschung großer Schwierigkeiten sich mit einem reinen und wohlklingenden Ton verbindet und seine Leistungen namentlich nach der technischen Seite wohl abgerundet hinstellt. Herr Fr. Grüzmaier, erster Violoncellist, hat kraftvollen Ton und ausgezeichnete Technik. Herr B. Landgraf, erster Clarinettist im Orchester, behandelt sein Instrument technisch und musikalisch meisterhaft, und gab einen neuen Beweis dafür im Weberschen Concert.

Als Sängerin für die Concertsaison war Fräulein Ida Danneman an-

gestellt: Feste Anstellung einer Sängerin für den Winter hat schon das Gute für sich, daß man den Wechselfällen des launischen Glückes in Betreff des Sologefanges nicht so ausgesetzt ist, und die Erörterungen der Sangerinnenfrage das Interesse des Publikums nicht mehr in Anspruch nehmen wie die Sache selbst. Man weiß, was man hat und sucht mit seinen Ansprüchen sich einzurichten, besonders da vereinzelt Ausreten bedeutender Künstler dadurch keineswegs verhindert wird. Ein Uebelstand ist allerdings, daß durch die stete Bereitschaft der angestellten Sängerin ein williges Aus Hilfsmittel zur Füllung etwaiger Lücken des Programms geboten ist. Außerdem wird auch das Repertoire sehr leicht einseitig: es muß sich entweder nach den Kräften der Künstlerin einrichten, oder die Ausführung der über ihren Kreis hinausgehenden Gesangstücke wird unzulänglich. Fräulein Dannemann trat in sieben Concerten mit 10 Arien und 6 Liedern auf, in ferneren fünf im Solo und Ensemble und außerdem in der Matthäuspassion am Charfreitage. Die Natur scheint ihr ziemlich bestimmte Grenzen gezogen zu haben. Ihre ansprechendsten Leistungen waren die zweite Sopranpartie in *Paradies und Peri*, die Arien „*Weh*“ und „*aus Hans Heiling*“, „*Höre Israel*“ und „*Kehret wieder goldne Tage*“ von Mendelssohn. Der richtige Ton in diesen Sätzen ist allerdings kaum zu verfehlen; ihren Mozartschen Arien fehlte jedoch schon das unmittelbare Verständniß des Gedankeninhaltes, und infolge dessen die freie Belebung, welche durch reines Einstudiren nicht erreicht werden kann. Händelsche Arien, deren sie mehrere sang, darunter „*Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*“, liegen ihr bereits sehr fern, ebenso die Sopranpartie in der *Matthäuspassion*, und die Wahl einiger durchaus auf gemüthstiefen Vortrag hingehender Lieder war bei ihrer Indisposition dafür geradezu ein Mißgriff. Aber ihr Gesang hat auch manche gute Seiten, ihre Stimme ist wohlklingend, wenn auch wenig biegsam und nicht grade sehr bedeutend an Toninhalt und Umfang. Intonation und Gehör sind rein und gut, ihre Aussprache überwiegend deutlich. Jedenfalls ist ihre Anstellung am Gewandhause eine vortreffliche Schule für sie gewesen, deren anregende Einflüsse ihren weiteren Bildungsgang, wie zu erwarten steht, leiten werden.

Von bedeutenden Notabilitäten des Gesanges ist Frau Bürde-Mey zu erwähnen; sie trat mehremal auf und imponirte wie immer durch ihre große Auffassung (die nur in der *Peri* zuweilen an unrichtiger Stelle war), ungemeine Kraft und dramatischen Schwung in der *Ocean-Arie*, als *Leonore* im *Loreley-Finale* zc. Wenn auch ihr Organ merklich an Frische verloren hat, so ist sie nichts destoweniger noch immer eine der ersten deutschen Sangerinnen. Frau Krebs-Michaleff wirkte in den Arien *Ecce il punto* aus *Titus* und *Bel raggio* aus *Semiramis* unmittelbar durch ihre verständnißvolle Auffassung, ihre Kraft und dramatische Wahrheit und ihre tadellose Aussprache;

weniger schön ist der männliche Tenorklang ihrer ohnehin nicht mehr ganz frischen Stimme. Zwei Lieder von Krebs (völlig unbedeutend) erhielten das einzige Interesse durch ihren Vortrag. Frau v. Milde erfreute uns in der Fidelio-Szene „Abscheulicher“, indeß ohne gerade zu begeistern; die zarteren Stimmungen kamen allerdings von einer außerordentlichen Empfindungsfeinheit durchdrungen schön zur Geltung, aber der herrischen Charakterseite der Leonore fehlte die bestimmte Ausprägung. Herr v. Milde stand ihr in den hier von dem Künstlerpaar schon oft gesungenen Duett aus dem fliegenden Holländer zur Seite.

Der hier sehr beliebte Sänger Stockhausen zeichnet sich durch treffliche Gesangsbildung, ungemaine Beweglichkeit der Coloratur und schöne umfangreiche Stimme aus. Seine Natur und Kunstrichtung ist mehr auf Eleganz wie auf Empfindungstiefe gestellt, im leichteren Genre bewegt er sich mit außerordentlicher Freiheit und vielem Glück, auf dem Gebiet des Ernsten ist er weniger glücklich. Zwei Arien (von Caraffa und aus der diebischen Elster) sang er vortrefflich, ebenso leichtere Lieder; die Gefühlsgröße Händelscher Gestalten dagegen liegt ihm fern, auch hat seine Stimme dazu nicht einfache Kraft genug.

Die sechs Kammermusiken im Gewandhause zeichneten sich durch gewählte Programme aus. Unter anderm wurden auch drei der letzten Beethovenschen Quartetten gemacht, op. 130 B-dur, op. 131 Cis-moll und an seinem Todestage op. 135 F-dur. Die Meinungen über diese letzten Quartetten sind unter Künstlern und Liebhabern noch getheilt, und werden auch nicht leicht zusammenkommen; wenn auch die unbedingte Meinung mancher Enthusiasten, daß diese Werke das höchste der Quartettmusik seien, durch mehr wie eine Erfahrung an andern Beethovenschen Schöpfungen selbst widerlegt wird, so sind doch Aussprüche darüber von Dulibischeff und Consorten, denen diese Werke allerdings nicht überall in die zurechtgelegten Schemas hineinpaffen, noch weit weniger zu billigen. Beethoven führt uns hier mehr in da mysteriöse Reich der Ahnungen, als daß er bestimmte Vorstellungen, an denen wir uns zur Erkenntniß des Ganzen halten können, erweckt. Die Melodie wurde in allen Stimmen selbstständiges Organ seiner hier bis in jeden Ton durchgeistigten Empfindung und Ausdrucksweise, woraus eine Polyphonie hervorging, die ähnlich der Bachschen, in ihrer individuellen Ausprägung jeder einzelnen Stimme allerdings mitunter zu Härten und Reibungen, und für den Unverstand seiner Kritiker zu falschen Harmonien wurde.

Neben diesen drei Werken war die Ausstattung der Abendunterhaltungen sehr reich; es wurden außerdem gemacht: von Beethoven Quartett G-dur op. 18, Quintett G-dur op. 25, Serenade in D op. 8. Von Haydn: Quartett in D-moll; Mozart: Quintett in G-moll, Quartett in G; Schubert: B-dur Trio op. 99. G-dur Quintett; Weber: B-dur Clavierquartett; Cherubini:

Quartett in Es; Schumann: Violinsonate D-moll op. 121; Mendelssohn: Quartett in Es op. 44. Capriccio op. 81. Des Quartetts von Richter, Quartetts von Rubinstein und des Claviertrio von Jadaffon ist schon Erwähnung geschehen. Konnte man einen Wunsch haben, so mochte es der sein, Schumann etwas reicher auf dem Repertoire vertreten zu sehen.

Die Besetzung des Quartetts ist anerkannt vortrefflich: Erste Geige Herr Concertmeister David und an drei Abenden Herr Concertmeister Drehschock; zweite Geige: Herr Röntgen, einigemal Herr Haubold; Viola: Herr Herrmann, zweite im Quintett Herr Hunger; Violoncell: Herr Friedr. Grügmacher, zweites Herr Leopold Grügmacher. Das Zusammenspiel ist stets ausgezeichnet, die Klangwirkung namentlich in zarten Partien immer sehr schön, in starken, bisweilen durch Härten beeinträchtigt; die Auffassung jederzeit eindringend, verständnißvoll, von künstlerischem Geiste beseelt, wenn auch mitunter durch zu scharf abgesetzte Contraste etwas unruhig.

Einige musikalische Ereignisse außerhalb des Gewandhauses mögen hier noch kurz berührt werden. Der Aufführung der Matthäuspassion von Bach am Charfreitag in der Thomaskirche ist schon Erwähnung geschehen, sie war, besonders in den Chören und Chorälen ziemlich matt und eintönig und die erste, wenn auch, wie sehr zu fürchten steht, keineswegs die letzte Veranlassung den durch Nieß' Abgang erlittenen Verlust lebhaft zu bedauern. Die Soli waren: Jesus: Herr Behr, Evangelist: Herr Otto aus Berlin, Altpartie: Fräul. Jenny Meyer; Sopran: Fräul. Dannemann. Bei aller Hochstellung dieses erhabensten Werkes ist doch zu fordern, daß man in Zukunft auch andere bedeutende Meisterwerke berücksichtige. Es wäre nur Gerechtigkeit gegen andere Tonschöpfungen desselben Geistes (Händelsche Oratorien u. dgl.), wenn die Matthäuspassion von jetzt an alle zwei oder drei Jahre mit andern kirchlichen Werken abwechselnd gegeben würde. — Der Niedelsche Verein führte die hier vor einer Reihe von Jahren nur einmal von E. F. Richter gemachte große Ddur Messe von Beethoven auf. — Die Euterpe (in der zweiten Hälfte nach dem Abgang ihres bisherigen Dirigenten, des Herrn Langer unter Leitung des Herrn v. Bernuth) bot manches interessante Programm, und auch mehreren jüngern Künstlern Gelegenheit, dem Publikum in empfehlender Weise sich vorzustellen. So zweien wohlbegabten und recht vorgeschrittenen Sängerinnen aus Prof. Göze's vortrefflicher Schule: Fräulein Eicke und Emilie Wigand; außerdem unter andern den Herren L. Grügmacher, Violoncellist, Hagar aus Basel, Violinspieler und B. Kollfuß, Clavierspieler. Eine neue Ouvertüre von August Horn zeigte musikalische Empfindung, recht anmuthige Melodie, und geschickte Behandlung des Tonsazes und der Instrumentation. v. D.

Herausgegeben von Gustav Freytag und Julian Schmidt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Moritz Busch

Verlag von F. L. Herbig — Druck von C. C. Elbert in Leipzig.