

über, welches vom ganzen Chor mit voller Kraft ergriffen wird. Bemerkenswerth ist hier, daß die beiden Bässe anfänglich und im weiteren Verfolge auch die beiden Tenöre das ursprüngliche Motiv des Dies irae wieder ergreifen, wodurch die innere Textverwandtschaft beider Strophen ihrem Inhalte gemäß genau gekennzeichnet und ausgedrückt wird. Es waltet hierbei nur der Unterschied ob, daß während beim Dies irae alle Stimmen und ebenso auch die Orgel im strengsten Unisono sich bewegen, hier erst nur einige und sodann erst alle Stimmen die Melodie gemeinsam aufnehmen, während die Orgel in vollen Accorden sich austönt, um den Singstimmen das *Voca me cum benedictis* fast nur in reinen Dreiklangsfolgen ziemlich allein zu überlassen. Hatte bisher die Orgel nur den begleitenden Theil übernommen, so nimmt auch sie jetzt das Thema des Dies irae in der Unterstimme auf, während darüber ein erster Solobass wie aus zerfnirschem Herzen sein *Oro supplex et aclinis, cor contritum quasi cinis* ruft, bis er durch den Chor bei dem *gere curam mei finis* in seiner Bitte um „Beistand am letzten End“ durch Harmonien unterstützt wird, die in ihrer Einfachheit an die alten Meister erinnern. Nach kurzem Präludium beginnt unisono das *Lacrymosa*, wobei ich nicht unterlassen will, bei der Stelle *qua resurget* auf den übermäßigen Quartenschritt (*g eis*) als charakteristisch hinzuweisen, da sogleich darauf bei demselben Worte *resurget* derselbe Gang aber in reiner Quart (*gis eis*) auftritt. Während des ganzen Unisonogefanges führt die Orgel ein und dasselbe Motiv in harmonisch mannigfaltigster Art durch, bis bei dem *Judicandus homo reus* von Neuem die Blasinstrumente bis zum Eintritte des *Huic ergo parces Deus* mit einfachen Accorden unterstützen. Nach interessanter Durchführung des letzteren Passus, der mit einem innig empfundenen Solo der ersten Tenöre und einem ganzen Tacte Pause abschließt, ertönt im *Pianissimo* nun die gemeinschaftliche Bitte unisono: *pie Jesu Domine, dona eis requiem*, während die Orgel in vollen Accorden erklingt. Dieser Unisonogefang dauert bis zum Ende, und nur das *Amen* hat zuerst den *Amoll*-dreiklang um mit dem *Ebdurdreiklange* den ganzen zweiten Theil abzuschließen. Was uns der Meister in diesem Schlußsatz noch vorführt, vom *pie Jesu ab*, ist ein Gebet in Tönen, wie es aus gläubigem Herzen zum Himmel emporsteigt; besonders empfindet man dies bei dem Worte *requiem*, wo der Uebergang nach *Edur* von höchst überraschender Wirkung ist. Mag man auch einwenden, daß diese schon vielfach angewendete Folge kein besonderes Kunststück sei, die Meisterschaft beruht eben darin, daß List es versteht, am rechten Orte das Passendste, dem Character Angemessenste, und seien es auch die einfachsten Kunstmittel, anzuwenden, und deshalb wird man grade hier seinen gewaltigen Genius von Neuem bewundern müssen. —

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Joachim Raff, Op. 115. Großes Trio für Clavier, Violine und Violoncell. Berlin, Bote und Bock. 1 Thlr. —

Wie schwerwiegend die Bedeutung Joachim Raff's als Pflger und Förderer der Kammermusik, ist keinem mehr unbekannt. Vor Allem ist sein großes Clavierquintett als der Pfeiler zu betrachten, auf den sich der Ruhm des Autors stützt. Und hätte R. weiter nichts geschrieben als dieses Werk, so würde es allein schon ausreichen, ihm einen Ehrenplatz in der Kam-

mermusikliteratur zu sichern. Betreffs des vorliegenden Trios sind wir nicht gleicher Meinung. Daß eine formfertige, gewandte Meisterhand es entstehen ließ, das zwar läßt sich aus jeder Seite herauserkennen; doch auch die Bemerkung läßt sich nicht zurückdrängen, daß es dem gefeierten Componisten diesmal nicht darauf ankam, inhaltlich das Beste, als vielmehr das Glänzendste zu geben. Während das Beste stets überzeugt, das Glänzende aber nur besticht, erscheint infolge Ueberwiegens der letztgenannten Eigenschaft dieses Trio in unsren Augen nicht eigentlich als ein Kunstwerk im höchsten Sinne.

Der erste Satz, ein *Allegro agitato* (*Amoll*) mit einer Einleitung quasi a *capriccio*, welche das Hauptthema curforisch andeutet, entfaltet zwar frisches, heißblütiges Leben, doch ist die zu Tage tretende Erregtheit nicht die eines geistprühenden Mannes, sondern weit mehr die piquanten, französischen *Esprit's*. Aus dem mit A beginnenden Seitensatz (*Edur*) vermögen wir einen bestimmten, greifbaren Gedankenfern nicht herauszufinden, wohl aber scheint er uns eine etwas abgebrauchte melodische Phrase, die freilich durch gewählte Harmonik und interessante Begleitungsformen die ursprüngliche Bedenklichkeit verdeckt. Daran schließt sich bei B ein gleichfalls nur wenig originelles Thema im Marschrythmus, während Violine und Violoncell in Octaven die Figurationen ausführen. Nun wird mit dem Material des ersten und dem des zweiten Themas der feste Abschluß auf *Edur* bewerkstelligt. Die Durchführung ist weit ausgebehnt; das Clavier anfangs nur mit Arpeggienketten sich betheiligend, nimmt allmählig jenes Marschmotiv wieder auf, um nach mehrtaetigen chromatischen Gängen bei E auf einen Orgelpunkt und zugleich auf den Anfang dieses *Allegro's* einzumünden. Ein sehr breiter, fünf Seiten umfassender Anhang bildet den effectvollen Schluß des ersten Satzes.

Der Character des zweiten Satzes, ein *Allegro assai* (*Amoll*) ist Weber'sche Lebhaftigkeit, zu welcher in der Folge ein *dolce tranquillo* aus *Edur*, wenn auch ohne gedankliche Bedeutung, in wohlthuenden Gegensatz tritt. Das darauf folgende *Adagietto* (*Edur* $\frac{3}{4}$ Tact) würde noch mehr anmuthen, wäre die Verwerthung des gemüthreichen, volksthümlichen, ausdrucksvollen Themas eine weniger prosaische, um nicht zu sagen alltägliche. Möchte man die synkopirte Clavierbegleitung beim Vortrage der Melodie durch das Violoncell noch gelten lassen, so sind doch später die Triolenfiguren und kurz darauf die Zweiunddreißigstel, sowie zum Ueberfluß die Uebertragung des Themas aus *Dur* nach *Moll*, und zumal die 64stel-Verarbeitung Variationsweisen, denen man, weil sie ein zu schablonenmäßiges Gepräge tragen, in modernen Compositionen, besonders bei Raff, nicht gern begegnet. Dem Spielerischen hat hier R. offenbar große Concessionen gemacht.

Der vierte Satz, eingeleitet durch ein *Larghetto* fragenden, sinnreichen Inhaltes, ist wiederum ein *Allegro*; er hat eine nüchterne Rosalie zur Grundlage, der rondoartig öfters wiederkehrt. Die Melodie *dolce cantando* vom Violoncell allein vorgetragen, wird von der Violine, während das Clavier die Begleitung führt, in gleichem Sinne aufgefaßt und so beginnt ein recht anziehendes instrumentales Zwiegespräch, worauf nach kürzeren Uebergangsstationen mit kleineren Veränderungen die Wiederaufnahme des bis jetzt aufgespeicherten Stoffes erfolgt. Nachdem R. vom Buchstaben J an in interessanten contrapunctischen Kunststücken sich ergangen, wird die Gesangsstelle nach *Adur* übertragen, die Eingangrosalie macht sodann ihre Rechte wieder geltend und tritt im Violoncell (*Amoll*) wieder auf, mit

einem Presto wird das Ende dieses (Frau Wilhelmine Claus-Szarvady gewidmeten) Werkes nicht zu früh herbeigeführt.

Dies in kurzen Umrissen der wesentliche Verlauf des Trios. Daß man es öfter zur Hand nehmen wird, bezweifeln wir keineswegs: jeder der drei *Epiqueux* erhält Gelegenheit zu zeigen, was er kann, in erster Reihe freilich das Clavier, und sind auch die Gedanken nicht eben tiefbohrender Natur, so ist ihre Wiedergabe gleichwohl eine angenehme und dankenswerthe Aufgabe. — V. B.

Biographische Werke.

La Mara, Musikalische Studienköpfe. Zweiter Band. Leipzig, Weißbach. —

Das leichte, anmuthige Erzählungstalent der Verfasserin hat ihre „Musikalischen Studienköpfe“ sowohl unter den Künstlern als unter den Dilettanten zu einer beliebten Lectüre gemacht. Den Lesern des ersten Bandes wird also dieser zweite sicher eine willkommene Gabe sein. Er enthält Biographien von Cherubini, Spontini, Rossini, Boieldieu und Berlioz. Außer der gefälligen Darstellung haben dieselben das Verdienst, vielen deutschen Lesern manches Neue zu bringen. Der Verf. fanden italienische und französische Werke zur Verfügung, aus denen sie genaue Data über Geburt und weniger bekannte Lebensverhältnisse giebt, die wir bisher in keinem musikalischen Lexikon fanden. So erfahren wir nach Geburts- und Taufschein, daß Cherubini nicht am 8. September, wie in allen Lexika steht, sondern am 14. September 1760 in Florenz geboren ward. Noch unrichtiger waren bisher die Angaben über Spontini's Geburt. Derselbe ward laut den Kirchenbüchern seines Geburtsortes am 15. November 1774 in Majolati, einem Dorfe im Kirchenstaate geboren, also nicht in den Städtchen Jesi, wie es in manchen Lexika heißt.

Hinsichtlich der Lebensverhältnisse erhalten wir auch recht interessante Facta, so z. B. weshalb Boieldieu im Zenith seines Ruhmes das ihn feiernde Paris verließ und nach Rußland ging. Die Verf. erzählt uns darüber: „Er verließ Paris, das ihm so gefällig die Bahn des Ruhmes bereitet, die Andere steil und mühsam emporzuklimmen müssen. Häusliches Glend trieb ihn von dannen. In künstlerischem Unbedacht hatte er ein Eheband geschlossen, das ihm, nachdem er es ein Jahr lang getragen, zur drückenden, unerträglichen Fessel geworden war. Er hatte sich am 19. März 1802 mit einer gefeierten Sängerin der Opéra, Clotilde Masséuoy, vermählt. Zu spät ward er des begangenen Irrthums einer ungleichartigen Verbindung gewahr und daß es ihm unmöglich sein werde mit Ehren an ihrer Seite zu leben, der er seinen Namen gegeben. Das vergällte ihm selbst seine künstlerischen Triumphe und ließ ihn sein geliebtes sonniges Heimathland fliehen, um in der kalten Fremde seinen freudlosen Wirkungskreis zu suchen.“ Auch aus Boieldieu's Verehrung Rossini's werden einige interessante Züge mitgetheilt. Als einer seiner Schüler ausrief: „Wie man uns nur von Rossini sprechen mag. Sie stehen wahrlich hoch über ihm!“ „In der That, entgegnete B. das merke ich alle Tage, wenn ich meine Treppe hinaufsteige.“ B. bewohnte nämlich die vierte Etage des Hauses, dessen ersten Stock Rossini inne hatte.

Eine ergreifende Schilderung giebt die Verf. von Berlioz' Leben und Leiden sowie eine in vieler Hinsicht zutreffende Charakteristik seiner Werke und Schöpfungsthatigkeit. Ich entlehne

ihr ein Factum, welches nicht allgemein bekannt ist aber der ganzen Kunstwelt verkündet werden sollte, nämlich die hohe Verehrung Paganini's für Berlioz' Schöpfungen, die sich aber nicht bloß in Worten sondern auch durch eine edle That bekundete. Sie verdient um so mehr Verbreitung, als man Paganini als einen der größten Geizhalse verschrien hat. Als nämlich Paganini einer Aufführung der Haroldsymphonie beiwohnte, ward er von der genialen Gewalt dieser Tongebilde so mächtig ergriffen, daß er, obgleich schwer leidend, sein Knie vor Berlioz beugte und ihm Angesichts der Musiker die Hand küßte. Nachdem er von den bedrängten Verhältnissen gehört, in denen Berlioz mit seiner Familie lebte, sandte er ihm am darauf folgenden Tage durch seinen Sohn einen in italienischer Sprache geschriebenen Brief folgenden Inhalts: „Mein theurer Freund! Nachdem Beethoven's Sonne erloschen, blieb es nur einem Berlioz vorbehalten, sie wieder leuchten zu machen. Ich betrachte es daher als meine Pflicht, Sie zu bitten, als Zeichen meiner Huldigung zwanzigtausend Franken annehmen zu wollen, die Ihnen Baron Rothschild (Bankhaus) überweisen wird, sobald Sie sich des Beigeschlossenen bedienen werden. Für immer Ihr ergebenster Freund Nicolo Paganini.“ —

Der Verf. ästhetisches Urtheil über die Schöpfungen und die Kunstbedeutung der vorgeführten italienischen und französischen Tondichter ist meistens zutreffend. Nur wo sie in das mehr Technische übergeht, erscheint ihr Urtheil nicht immer so sicher zutreffend, so z. B., wenn sie über Spontini sagt: „Er wagt, wenn auch nicht ohne innere Motivirung, was bisher im dramatischen Styl nicht (?) bräuchlich, indem er aus der Haupttonart in die entlegenste (!) überzugehen keinen Anstand nimmt.“ Ich brauche hier nicht zu erinnern, daß dies andere Meister längst vor Spontini ebenfalls gethan haben. Doch finden sich dergleichen Fehltritte nur wenige. Im Allgemeinen ist die Würdigung und Werthschätzung jener Männer und ihrer Werke eine unparteiische und wahrhaft gerechte und ihre oft poetische und wahrhaft erwärmende Schreibweise wird auch diesem Bande wiederum zahlreiche Leser zuführen. — E. t.

Correspondenz.

Leipzig.

Der akademische Männergesangverein „Paulus“, dessen erfruchtlicher Thätigkeit d. Bl. nie anders als rühmend zu gedenken veranlaßt waren, beging in den Tagen vom 6.—9. August die Jubelfeier seines fünfzigjährigen Bestehens. Kann es auch nicht unsere Aufgabe sein, eine Beschreibung all' der Festlichkeiten zu geben, die (so unvergeßlich sie auch haften mögen in der Erinnerung der Theilgenommenen, indem so manches alte Freundschaftsband neu und fester geknüpft ward, mancher fast Verschollene unter den Vereinsgenossen zu neuem Leben erwachte und ein frohes Wiedersehen unter theilnehmenden Gesichtsern feierte) trotz alledem nur für die edle Geselligkeit dieses Vereins sprechen, so halten wir es hingegen für unsere Pflicht, die künstlerische Seite dieses Festes besonders zu betonen und auf die beiden Concerte nachdrücklichst zu verweisen, welche am 7. und 8. aus Anlaß dieses Jubiläums vom „Paulus“ veranstaltet wurden. Die Programme zu ihnen sind in der vor. Nr. bereits mitgetheilt, wir beschränken uns daher auf folgende Collectiv-Bemerkungen. Die Ausführung sämtlicher Vocalwerke war nur dazu angethan, der vortrefflichen Organisation dieses Vereins das glänzendste Zeugniß auszustellen. Was sein Stimmmaterial anlangt, so giebt es viel-