



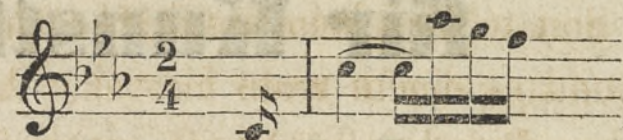
verkehrten Orte wäre, würden wir nach Mälzels Metronom nehmen  $\text{♩} = 58$ .

Das erste Allegro ist, die Einschaltungen aus der Introduction abgesehen, mehr ein *Appassionato* als *Pathétique*; die energische Leidenschaft fängt *piano* an, steigert sich, nimmt wieder ab, steigert sich wieder von Neuem, und so fort, bis der Kampf in der Melodie in einfachen  $\frac{1}{4}$ -Noten für beide Hände auf einen Augenblick einen Ruhepunkt findet. Doch die Ruhe kann nicht andauern; bei der Stelle:



u. s. f. beginnt die Leidenschaft von Neuem, und wir gewahren im Verlaufe des Satzes bald Kampf, bald Ruhe, bis der Schluss im letzten *Allegro molto con brio* auf das gleichsam klagende und innigst bittende „*Grave*“ (Seite 9 der André'schen Ausgabe) mit entschlossenem, unbeugsamem Willen antwortet, gleich einem unumstösslichen Befehle. Das letzte „*Grave*“, obgleich in Form den anderen Perioden mit dieser Bezeichnung gleich, ist natürlich vom Pathetischen auszuschliessen. Das Tempo des ersten Allegro nehme man  $\text{♩} = 144 - 152$ ; 144 ist zuweilen etwas schleppend, dagegen 152 meistens zu schnell; man stelle den Schieber am Pendel des Metronoms zwischen 144 und 152 in die Mitte, und man wird ein Tempo bekommen, welches fast immer entsprechend ist. Sodann hüte man sich wohl vor der sehr häufigen Manier, die Stellen in blossen  $\frac{1}{4}$ -Noten für beide Hände viel langsamer zu spielen, als das Uebrige; Alles muss gleich schnell, oder eine Abweichung im Tempo darf kaum merklich sein. Das Tempo des Adagio nehmen wir  $\text{♩} = 60$  und bemerken, dass es auch nicht eigentlich pathetisch gespielt werden darf. Der Umstand jedoch, dass die Sonate „*pathétique*“ heisst, dürfte vielleicht Manchen verführen, da, wo es nur eben möglich, etwas Pathetisches hineinzulegen, durch die Vortragsweise hervorzubringen. Auf der ganzen ersten Seite der André'schen Ausgabe, welche nach den Original-Manuscripten gestochen sein soll, fehlt bei dem Adagio jede Bezeichnung des Ausdruckes; es ist kein *Forte*, kein *Piano*, *Crescendo* u. s. w. beigegeben, und wenn nun Jemand die Melodie in diesem wohl zweifelhaften Falle *forte* oder auch nur *mezzo-forte* spielte, so bekäme sie einen breiten, gemessenen Charakter; wir meinen aber, dass der Charakter des ganzen Adagio mehr empfindsamer, klagender Natur ist und dasselbe zu Anfang recht *piano*, mit gehöriger Hervorhebung der Melodie, welche allein in den obersten Noten besteht,

gespielt werden muss. Ein *Crescendo* wäre wohl nach der Stelle



anzuwenden und ein *Diminuendo* nach



u. s. w. — Später finden sich die nöthigen Bezeichnungen unter den Noten, und man wird auch leicht erkennen, wo eine Stelle Leidenschaft und eine andere etwas Finsteres, Dämonisches hat und den angemessenen Vortrag vom Spieler verlangt. Das Ganze ist mehr eine ruhige, innige Klage.

Das Finale (*Rondo Allegro*) ist durchgängig weder pathetisch noch leidenschaftlich, sondern es zeugt mehr von einer entschlossenen Heiterkeit. Wie sehr aber auch hier der Charakter durch eine verschiedene Spielweise verändert wird, möge man einmal sehen, wenn man das Rondo in sehr mässigem Tempo spielt und statt *Piano*, was die ersten 11 Tacte bis zum *Crescendo* andauern soll, *Forte* nimmt. In diesem Falle wird der Anfang des Rondo sehr pathetisch klingen. Macht man indessen, wie sehr viele Virtuosen bei diesem Finale thun, von Anfang eine Parforce-Jagd mit Sturm, nimmt man das Tempo ungefähr  $\text{♩} = 126 - 128$ , so hat man ein wildes *Appassionato*. Beides aber ist unrichtig. Wir würden das Tempo  $\text{♩} = 104$  nehmen, mit *Piano*, gleichsam ein wenig *Scherzando*, anfangen und nachher die brillant ausgedrückte Fröhlichkeit, welche in dem ganzen Stücke herrscht, durchführen. Gleichwohl ist auch ein gewisser Ernst unter dieser Fröhlichkeit verborgen; es ist, wenn man so sagen möchte, nicht eine leichtsinnige, oberflächliche Heiterkeit, sondern die des besonnenen Mannes; sie ist zuweilen untermischt von ernstesten Gedanken und Fragen.

Wir wollen uns mit diesen Bemerkungen über Op. 13 begnügen und gehen zu Op. 26 über. Von dieser schönen Sonate könnte wohl jeder Theil ein besonderes Stück für sich ausmachen; die Variationen machen recht gut ein solches aus, und möge man dieselben allein vortragen, den Trauermarsch ebenfalls; *Scherzo* und *Finale* könnte man auf einander folgen lassen. Spielt man die Theile nach einander, wie sie in der Sonate stehen, so kommt auf die sanfte Traurigkeit der Variationen die ausgelassene Lustigkeit des *Scherzo*, auf dieses *Scherzo* die dumpfen, furchtbaren und traurigen Klänge der *Marcia funebre*, auf diese im *Finale* die ruhige Fröhlichkeit, in den schönsten harmo-

nischen und technischen Verschlingungen sich bewegend. Immer bedeutende Contraste. Wir glauben auch nicht, dass Beethoven die Sonate für einen ununterbrochenen Vortrag bestimmt hat, und es dürfte wohl hier eine Ausnahme von der gewöhnlichen Regel, alle Theile einer Sonate gleich nach einander zu spielen, angemessen sein.

Was nun den Vortrag im Speciellen betrifft, so möchten wir das Tempo des Thema's zu den Variationen  $\text{♩} = 56$  nehmen, die erste Variation  $\text{♩} = 69$ , die zweite  $\text{♩} = 76$ , die dritte  $\text{♩} = 76$ , die vierte  $\text{♩} = 120$ , die fünfte  $\text{♩} = 72$ . Beim Vortrage des Thema's und der Variationen vermeide man ja alles süßliche Schmachten in italiänischer Manier. Die Melodien sind geeignet, leicht eine solche Manier aufzunehmen, wenn der Spieler sie hineinlegen will; aber bei allen empfindsamen Melodien Beethoven's ist der Inhalt von vorn herein und nach der Absicht des Componisten zu edler Natur, als dass er durch so etwas unwürdig Ueberschwängliches verunstaltet werden dürfte.

Es würde zu weit führen, in Bezug auf den Vortrag eines jeden Satzes ins Einzelne zu gehen; wir wollen uns darauf beschränken, zu bemerken, dass alle Variationen, mit Ausnahme der dritten, mit einer gefühlvollen Ruhe und, wir möchten sagen: seligen Empfindung gespielt werden müssen, dass man in der zweiten Variation das Thema im Bass und in der fünften Variation das Thema in der rechten Hand, was hier der Daumen allein zu spielen hat, gehörig hervorheben möge, ohne jedoch im Geringsten zu stossen, was viele Spieler, nebenbei gesagt, sogar immer zu Anfange eines jeden Tactes thun. Die Melodie muss ruhig, ganz *piano*, die Begleitung, die in der fünften Variation in beiden Händen liegt, ebenfalls ganz *piano* gehalten werden, und doch muss die Melodie vorherrschen.

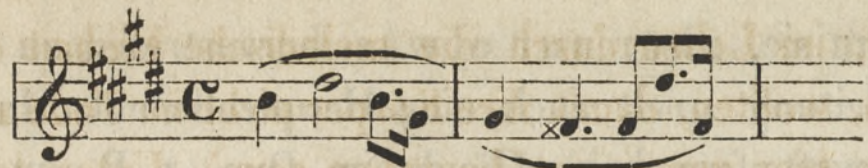
Das *Scherzo*, *Allegro molto vivace*, nehmen wir  $\text{♩} = 84$ , das Tempo des Trauermarsches  $\text{♩} = 66$ . Er fängt in *As-moll* mit dumpfen Trauerklängen über den Tod des Helden an; einige Tacte vor der Stelle in *As-dur* bis dahin äussert sich der Schmerz in höchster Fülle mit Leidenschaft. In *As-dur* sieht man den verstorbenen Helden einen Augenblick in seiner Verklärung unter den Seligen, bei den *Fortissimo*-Schlägen wird es Licht, der Himmel öffnet sich, bis bald darauf er sich wieder schliesst und die frühere Trauer ihre Lieder singt.

Für das Finale *Allegro* bestimmen wir das Tempo  $\text{♩} = 100$ . Hier ist ein hastiges Jagen am unrechten Orte. Man befließe sich beim Vortrage namentlich der reinsten Deutlichkeit und gebe wohl Acht auf den immerwährenden Wechsel der Melodie zwischen der rechten und der linken

Hand, um sie, aber nur etwas, hervortreten zu lassen; die Begleitung spielt auch eine Hauptrolle mit. In vielen Stellen wetteifern beide Hände im *Duo*, z. B. im achten und neunten Tacte und später an ähnlichen Stellen. Der Abschnitt in der Mitte in *C-moll* kann mit etwas Leidenschaft behandelt werden. Wir schliessen hiermit unsere Bemerkungen über Op. 26, eine der allerschönsten Sonaten, welche sich zum Vortrage im Concert sehr gut eignet. Wenn von den Variationen jeder auch ganz unmusicalische Mensch gerührt und ergriffen wird, so erfreut das Finale besonders durch die Kunst in seiner Ausarbeitung, durch seine technischen Schönheiten.

Wir gehen jetzt zu einer Sonate über, welche wieder einen Beinamen hat, Op. 27 in *Cis-moll*, vielfach genannt „Mondschein-Sonate“. Wir können zwar auch hier so recht nicht begreifen, aus welchen Wolken der Mond so freundlich und still hervorleuchtet; eben so möchten die Empfindungen in einer warmen, mond hellen Nacht schwerlich der Art sein, wie die Empfindungen in der ganzen Sonate überhaupt. Will man indessen durchaus etwas Mondscheinartiges darin suchen, so finden wir es allensfalls im *Adagio* und *Scherzo*. Im *Adagio* ist wohl eine süsse, träumerische Sehnsucht ausgedrückt, die kühlen, sehnsüchtigen Wonneschauer im sanftesten Gesange, lauter Empfindungen, welche der Mondschein sehr begünstigt, oder welche in der warmen, mond hellen Nacht leicht im liebenden Herzen sich regen. Das *Scherzo* wäre dann die Erfüllung dieser Sehnsucht, gleichsam der melodische und fortgesetzte Schluss von Schiller's „Erwartung“. Solche Erscheinungen unter den Sterblichen beleuchtet wohl der Mond sehr oft und freundlich, und in Bezug auf die beiden ersten Theile der Sonate mag man sie wohl Mondschein-Sonate nennen; dagegen müsste man das *Finale presto agitato* ganz hierbei ausschliessen, denn es ist voll stürmischer Leidenschaft — eine Gemüths-Bewegung, welche der Mond nicht sehr freundlich ansehen würde. Auch haben wir bei oder nach dem hellen Mondscheine kein Gewitter zu erwarten.

Beim Vortrage des *Adagio*, wo fast immer der kleine Finger der rechten Hand die Melodie spielt, lasse man diese sanft vorherrschen und hüte sich vor steifer Behandlung der Begleitung; die  $\text{♩}$  spiele man  $= 66$ , das *Scherzo*  $\text{♩} = 80$ . Das *Finale*, welches *Presto agitato* sein soll, darf also zuweilen etwas im Tacte schwanken, es muss an manchen Stellen mit einem gewissen Affect gespielt werden; das Tempo ist überhaupt  $\text{♩} = 176$ , und man hüte sich ja, die Melodien, wie z. B.



u. s. w. viel langsamer zu spielen, als das Uebrige; es ist zwar die Manier vieler Virtuosen und Dilettanten, allein sie ist unrichtig. Dann betone man bei den Schlägen



und den häufig vorkommenden ähnlichen immer den ersten Accord, nicht den zweiten, wie es oft geschieht; denn das *sfz* steht unter dem ersten Accord. Uebrigens sehe man genau nach allen Bezeichnungen des Vortrages; sie sind in vollkommen ausreichender Zahl unter den Noten angegeben. — Nur noch ein Wort über den Gebrauch des Pedals bei diesem Stücke. Beethoven hat hingesetzt „*Senza sordino*“ und „*Con sordino*“. Ersteres ist ohne Dämpfung, also mit aufgehobenem Pedal, letzteres mit Dämpfung, also ohne Pedal. Man möge dieses wohl beachten, um durch unzeitiges Pedal-Aufheben nicht Wirrwarr in das glanzvolle Tongemälde zu bringen. Man vergisst heut zu Tage nur allzu oft, dass bei allem Glanze und aller stürmischen Bewegung doch immer eine verständliche Klarheit herrschen müsse.

### Die Beschaffenheit einiger Lieder-Compositionen der Neuzeit.

Wenn man in so vielen neueren Lieder-Compositionen die Hauptsache, d. i. doch die Melodie, allein betrachtet und sie sich ganz ohne alle Begleitung klingend denkt — so wie etwa ein Sänger, der, um sich von seiner Partie die Hauptsache, d. i. das Treffen der Töne und deren rhythmische Folge, vorläufig zu sichern, die Noten leise singend verfolgt, ihre Melodie wohl auch auf dem Clavier als Grundlage spielt —, so ist nicht in Abrede zu stellen, dass einem dieselbe (die Melodie nämlich) oft ganz gewaltig schaal, nüchtern, sogar unschön und dem Texte nicht entsprechend vorkommt, dass sie so zu sagen mit Don Carlos „in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle so da zu stehen sich verdammt“. Aber es tritt endlich die Begleitung hinzu. Die vorige Sache gewinnt nun auf einmal ein ganz anderes Ansehen, nicht sowohl durch die bestimmte harmonische Stütze allein, sondern auch insbesondere durch den geistigen und gemüthlichen Ausdruck. Ja, es thut die Begleitung ihrer Selbstständigkeit nach in vielen neueren

Liedern sogar noch einen Schritt weiter ins dramatische Gebiet hinein, sich recht angelegentlich mit der so genannten Situations-Malerei oder mit der rein instrumentalen Ausdrucks-Form irgend eines momentan herrschenden Affectes oder Gemüths-Zustandes beschäftigend. Es hat sich also der Begleiter, wie Figura zeigt, schon etwas zu weit von seiner Dame Melodie entfernt, und er ist sogar noch egoistisch und ungalant genug, diese bei Verfolgung der selbstischen Interessen gänzlich zu ignoriren. Aber mit der Emancipirung der Begleitung — die Instrumental-Musik hat im neunzehnten Jahrhundert und vorzüglich seit Beethoven ihren Höhepunkt im Ausdruck und in ihrer Selbstständigkeit gefunden — hat auch die Melodie sich emancipirt, jedoch leider nicht auf eine edle Weise und zu ihrem Vortheil überhaupt. Sie, das ehemalige schlichte Kind der Natur, das in einfacher Schönheit den Blick bezauberte und fesselte, ohne es zu wissen, die als Königin im Reiche der Tonkunst herrschte, ohne es zu ahnen, die sich in Unbefangenheit ganz und gar so gab, wie sie war — sie hat auch den Civilisations-Weg betreten und wendet, da ihr in der Gegenwart jene wirklichen Vorzüge nicht mehr genügend erscheinen, nun die Künste der Toilette an, um ihre sämmtlichen, nunmehr erkannten Reize einzeln auch gehörig ins Licht zu setzen, diese wo möglich mit glänzender Folie noch zu erhöhen, vielleicht gar noch durch falsche, künstliche Zusätze zu vermehren. Begegnen wir nun heut zu Tage einer solchen Melodie-Coquette, so „merken wir auch bald ihre Absicht und werden — verstimmt“. Aber eben diese Mittel muss der sich selbst untreu Gewordenen ihr ungetreuer Begleiter sämmtlich liefern, dem sie nun gerade und aus capriciöser Revanche die tyrannische Pflicht auferlegt, sich unausgesetzt ihren Launen zu opfern, während sie selbst sich des süßen *dolce far niente* beflüssigt, während ihrem Munde, sobald er sich zum Reden öffnet, entweder Ziererei und Unnatur oder Fad- und Plattheiten entströmen. Wo daher gegenwärtig die Melodie in ihrer mehr schwächlichen Natur mit dem Ausdrücke und ihrem Berufe nicht zusammengeht, ihm vielmehr nachhinkt, da soll und muss nun die Begleitungs-Krücke aushelfen und einen ordentlichen Gang herzustellen suchen. So ist's, und wie war's? Da liegen im staubigen Musik-Archive alte „Lieder im Volkston“ von J. A. P. Schulz, die, längst verschollen, Niemand mehr dem Namen nach kennt, die nichts desto weniger aber doch noch immer so rein und frisch, so natürlich, so gemüths- und ausdrucksvoll sind, dass die Nachwelt hier in die Schule gehen kann, falls sie dies nicht unter ihrer Würde hält. Fragt man nun zunächst:

worin liegt denn ihre Wirkung oder Schönheit überhaupt? so ist nur zu antworten: in der reinen Sache und Gewalt der Melodie, welche ganz isolirt schon so allmächtig wirkt, wie sie überhaupt als Volkslied und im Munde des Individuums nur wirken kann und soll. (So auch Mozart's: „Ein Veilchen auf der Wiese stand“.) Die Begleitung geht ihr zwar als ein getreuer Liebhaber wohl zur Seite, und sie selbst widerstrebt ihm nicht, da er sich nun einmal für sie interessirt; jedoch spricht sie auch wohl in besonderen Fällen, wie Gretchen in Göthe's Faust: „Kann ungeleitet nach Hause gehn“. Um so mehr muss also auch das Beiwerk in seinen Schranken bleiben und da, wo es als dienend berufen, nicht die Herrschaft usurpiren wollen. Mozart's *G-moll*-Arie der Pamina aus der Zauberflöte — wer kennt sie nicht, diese köstliche Perle aus der immer grünen, ewig jungen Oper? — athmet hier nicht schon die Melodie allein den bangen Seelenschmerz, die trübe Hoffnungslosigkeit eines weiblichen Gemüthes auf das natürlichste und schönste zugleich? Und da klagen denn auch die Instrumente eines wie das andere mit, und es ziehen über die Seufzerbrücke der Streich-Instrumente (♩ ♪ ♩ ♪), der Blas-Instrumente zauberhafte Ton-Elegieen. Kurz, Alles will der Melodie ein Echo geben, damit sich ihr Klagelaut auch im Mitgefühl brechen und somit ihr Schmerz auch lindern möge. So bildet der rechtmässige Verein ein schönes Ganzes. Wer könnte wohl der Begleitung hier eine dramatische Gefühls-Situation abläugnen? Aber dennoch hat die Melodie nichts von ihrem Vorrang eingebüsst, ohne sich doch zugleich auf Kosten der Begleitung vernachlässigt zu sehen, sie, die doch von Rechts wegen — und ganz gewiss recht „*par excellence!*“ — zur Herrschaft über das Gemüth berufen ist.

### Allegri's Miserere.

Bei dem ausserordentlichen Rufe des *Miserere* von Gregorio Allegri wird es den Lesern nicht unwillkommen sein, einige kurze Notizen über den Componisten und sein Werk zu lesen. Gregorio Allegri wurde am 6. December 1629 als Sänger in der päpstlichen Capelle aufgenommen und verblieb daselbst bis zu seinem Tode, nach Bains, einer zuverlässigen Autorität, Angabe, 1652, am 18. Februar. Sein Geburtsjahr ist ungewiss. Er ward in dem gemeinsamen Gruftgewölbe der päpstlichen Sänger bestattet, welches die Inschrift führt: *Cantores pontificii, ne, quos vivos concors melodia junxit, mortuos corporis discors resolutio dissolveret, hic una condi voluere.* (Die päpstlichen

Sänger, im Leben durch die melodische Einheit eng verbunden, wollten, damit ihre Körper nicht im Tode zerstreut würden, hier gemeinsam begraben sein.) Unter den vielen ernstesten, contrapunktischen Werken Allegri's ist sein *Miserere* das berühmteste. Es wurde seit allen Zeiten in Rom in der Charwoche zweimal, am Mittwoch und Charfreitag, in der Peterskirche, in Gegenwart des Papstes, der Cardinäle und der ganzen hohen Geistlichkeit ausgeführt. Die Kirche ist dabei schwarz verhängt und wird von den 4000 Lampen des in der Kuppel-Zelle schwebenden Kreuzes erleuchtet. Ein Berichtstatter, Dr. Hohnbaum, der das *Miserere* im Jahre 1782 gehört hat, sagt darüber, indem er es mit der russischen Kirchenmusik vergleicht (die schon durch Schläzer 1761 — 65 als von wunderbarer Trefflichkeit geschildert wird): „Das russische Concert beschäftigt nur das Ohr, das römische hingegen erschüttert zugleich die Nerven eines anderen Sinnes, des Auges, und reisst hauptsächlich durch Täuschung und Betäubung hin. Das *Miserere* fängt Abends 7 Uhr an; die ganze Capelle ist schwarz behängt, der Papst und die Cardinäle liegen alle auf den Knieen, beim Eingange brennen Fackeln, in der Capelle Kerzen. In den zwei letzten Chören, wo der Tact langsamer wird, wird eine Fackel, eine Kerze nach der anderen ausgelöscht, und die Sänger selbst verschwinden allmählich einer nach dem anderen und gehen wie die Lichter aus. Welch erstaunliche Wirkung muss dies alles auf die Hörer thun!“ — Jacobi in seinen Briefen aus Italien, 1805, schildert die Wirkung folgender Maassen: „Das *Miserere* lässt alles, was ich bisher von Kirchenmusik gehört habe, weit hinter sich. Mir ward die Stelle unsicher unter den Füßen, und ich beneidete den Papst und die Cardinäle zum ersten Male in meinem Leben um ihren ruhigen Platz: so gern hätte ich mich hingeworfen, mich satt weinen und klagen mögen. Nie hat mich etwas so ergriffen und bewegt, wie dieser Gesang. Himmlisch muss die Seele des Mannes gewesen sein, der eine solche Harmonie zuerst erfinden konnte.“ — Das Werk ist allerdings ein edles, grossartiges, doch gegen andere verwandte Arbeiten nicht in dem Maasse hervorragend, wie diese Schilderung glauben lassen sollte. Wenigstens hat ein grosser Theil seiner Wirkung mit in der Kunst der Ausführung, damals noch eine alleinige Eigenschaft der Sixtinischen Capelle, gelegen. Dafür spricht folgende Anekdote: Kaiser Franz I. hatte so viel von dem *Miserere* und dessen Wirkung gehört, dass er den Papst um eine Abschrift bat. Bis dahin war das Werk ein unzugängliches Eigenthum der päpstlichen Capelle gewesen. Doch der Papst erfüllte den

Wunsch des Kaisers und sandte ihm eine Abschrift. Das *Miserere* ward zu Wien von den geschicktesten Sängern ausgeführt, aber ohne die geringste Sensation zu machen. Der Kaiser glaubt, man habe ihm eine verfälschte Abschrift gesandt, und erhebt Klage beim Papste. Dieser lässt seinen Capellmeister vor sich kommen, welcher ihm sagt: „Heiliger Vater, wir haben wohl unsere Partitur, aber nicht unsere Sänger nach Wien schicken können.“ — Seitdem ist es in Deutschland vielfältig aufgeführt worden. Im Jahre 1831 in Prag mit einer Besetzung von 117 Stimmen. In Wien noch 1835, in München 1834; schon früher, 1816, in der Michaelskirche daselbst, nachdem Lindpaintner, damals Musik-Director in München, ein *Miserere* eigener Composition mit Pauken und vielen Blas-Instrumenten auf dem Isarthor-Theater gegeben hatte, „wo“, lautet der Bericht, „um aller Geschmäcke Geschmack, wie es in den Xenien heisst, zu befriedigen, geistliche Vorstellungen mit Kotzebue's Rehbock wechselten.“ In Kassel wurde das *Miserere* 1812 gesungen, allein der Bericht darüber erklärt die Unternehmung für eine unausführbare; doch eine Note dazu bemerkt, dass Schicht in Leipzig es mit seinen Thomas-Schülern schon früher ausgeführt habe, und zwar mit einer sehr schönen Wirkung. In Berlin ist es vom Dom-Chor zuerst im Januar 1855 aufgeführt worden. (Vergl. Nr. 9 vom 3. März d. J.) Es muss nach den alten Ueberlieferungen durch zwei Chöre, einen vier- und einen fünfstimmigen, gesungen werden. Doch hat die berliner Bibliothek eine schriftliche Partitur aus Pölchau's Nachlass, wo beide Chöre fünfstimmig sind; muthmaasslich ist die fünfte Stimme dem einen später zugefügt. Einer Ueberlieferung nach sollen die in diesem Stücke mit rother Dinte gemachten Vorschriften über den Vortrag, welche die Schattirungen angeben, die bei der äusserst sorgfältigen Behandlung in der Aufführung durch die Sixtinische Capelle beobachtet werden, von Mozart herrühren.

L. Rellstab.

### Aus Wiesbaden.

Dass die diesjährige Concert-Saison eine vor anderen hervorragende war, wird Niemand bestreiten, der den mannigfaltigen Genüssen, die sie darbot, folgen konnte.

Obwohl noch nicht zur Saison gehörend, dürfen wir dennoch das Concert von Herrn Ehrlich, im Saale zum Adler veranstaltet, nicht übergehen, in welchem der Concertgeber Beethoven's Sonate Op. 47 für Clavier und Violine mit Herrn Concertmeister Fischer würdig zu Ge-

hör brachte. Fräul. Molendo, die Herren Brunner und Minetti sorgten durch Lieder-Vorträge für Abwechslung; erstere durch Lieder von Schubert und Mendelssohn, letzterer durch den Vortrag zweier Lieder von Barth: „Sei still“ und „Grüsse“. Ausser drei Charakterstücken für Clavier, Violine und Violoncell, von den Herren Ehrlich, Fischer und Grimm gespielt, hörten wir noch ein Pastorale von Dupont, die Liszt'sche Uebertragung des „Lob der Thränen“ und den unvermeidlichen Carneval; sämtliche drei Nummern vom Concertgeber gespielt.

Man sagt, Herr Minetti habe unsere Concert-Saison mit seinem Abschieds-Concerte würdig eröffnet. Von mancher Seite her wurde dieses Lob bestritten. „Glockengeläute“, „Thränen“, „Wanderer“, „Gebete“, Duos und Arien, Phantasieen und Impromptu's, Etuden und Polka's boten viel des Pikanten und oft Dagewesenen. Herr Ehrlich vertrat das Clavier.

Herr Colbrun von Paris veranstaltete ein Concert, in welchem wir als hervorragendste Erscheinung Herrn Rubinstein begrüßten; wir hörten ihn zunächst in seinem Trio (Nr. 2, *G-moll*), dann in den Solo-Vorträgen „Nr. 5 de l'Album Kamenviostrow“, „La Berceuse“ und in einer Etude. Herr Colbrun besitzt eine ausgiebige Bassstimme; Mad. Colbrun glänzt durch Coloratur, ohne jedoch zu erwärmen; dasselbe gilt von ihrem Gatten. Herr Concertmeister Fischer und Fräul. Wilhelmine Birch von Berlin unterstützten das Concert. Was Herr Rubinstein als Componist und Virtuose ist, haben diese Blätter zum Oefteren besprochen.

Herr Alfred Jaell folgte dann mit einem Concerte, in welchem Mendelssohn's Trio (Op. 66, Nr. 2) von Jaell, Concertmeister Baldenecker und Grimm vollendet zu Gehör kam. Herr Jaell, der in jedem Genre des Clavierspiels seinen Meister sucht, spielte noch *Prélude* Nr. 15 von Chopin, Fuge in *C-moll* von Bach, die Transscription eines englischen Volksliedes, Reminiscenzen aus Lohengrin und Tannhäuser, seine „*Deuxieme Barcarole, Sérénade italienne*“ und den „Carneval“. Ein Fräul. Strauch strauchelte über mehrere Lieder mit Keckheit hinweg.

Herr Jaell liess bald ein zweites Concert folgen. Mit Herrn Baldenecker spielte er Schumann's Sonate Op. 121, *D-moll*. Das Scherzo in *B-moll* von Chopin, die obenerwähnte Transscription, eine Phantasie über Themata aus Norma füllten den übrigen Theil des Concertes, das Fräul. Will (*Cantatrice du Théâtre della Scala de Milan*) mit bestem Willen, wenn auch schwachen Leistungen, vervollständigte. Eine „*Polka de Salon*“, nach vorher gehörtem

„*Danse des Sylphes*“, schloss das Concert, welches schwach besucht war. Herr Jaell ist bekannt als äussert eleganter Clavierspieler; sein Spiel ist entzückend (so sagen namentlich gern die Damen), wenn auch nicht elektrisirend, wie man Rubinstein's Spiel nennen könnte.

Herr Rubinstein veranstaltete unmittelbar nachher eine Soiree, in welcher er mit den Herren Fischer und Grimm sein erstes Trio (*F-dur*) spielte. Es liegt Geniales in den Compositionen Rubinstein's; sein Spiel ist grossartig, oft nur etwas zu stürmisch. Fräul. E. Freinsheim aus Biebrich (in Leipzig und Mailand gebildet) sang eine Arie aus den Puritanern und eine andere aus dem Freischütz; sie bekundet italiänische Schule und Einfluss, Caricatur im Ausdruck, schwache Mittel, aber geringe Hoffnung auf Besserwerden. Die hohen Lagen sind forcirt, das Brust-Register auf Kosten jener ruinirt. Wann hört man doch endlich auf, selbst schöne Stimmen nach Italien zu schicken und sie dort mit schwerem Gelde, eingebüsster Gesundheit und erloschener Musikfreude zu Ruinen und zur Unnatur ausbilden zu lassen! Der Eitelkeit folgt die bittere Enttäuschung.

Herr Rubinstein spielte mit steigendem Beifalle ein Nocturno von Field, ein *Duo des soirées musicales de Rossini* von Liszt, *Berceuse* von Chopin, *Marche des Ruines d'Athènes* von Beethoven, ein *Duo du „Prophète“ pour Piano et Violon*, mit Herrn Fischer eine *Romance* und *Tantelle*, von ihm selbst componirt. Da war Bravour das Geringste, jeder Ton Geist, Seele, Leben. Er hat hier durch seine Compositionen, wie durch sein eminentes Spiel einen nachhaltigen Eindruck zurückgelassen. In einem späteren Concerte wiederholte er das letztere Duo aus dem Propheten und spielte noch ein Nocturno und eine Etude von eigener Composition. Fräul. Marx von Darmstadt, die Herren Dalle Aste, Reer, Frau Jagels-Roth und Herr Fischer wirkten in demselben mit. Die für dieses Concert angezeigte Mitwirkung des Fräul. Freinsheim unterblieb.

Der Violinist Jacobi und der Clavierspieler Langert, beide aus Coburg, veranstalteten eine Soiree, in welcher Beethoven's *Grande Sonate concertante* (zweiter und dritter Satz) gespielt wurde. *Scherzo pour Piano*, *Cascade pour Violon*, *Elegie de Ernst etc.*, Cavatine und Variationen, gesungen von Emma Wernicke-Bridgeman, (*Prima donna assoluta de l'opéra italienne de Florence*) u. s. w.

In einer folgenden Matinee spielte Herr Jaell eine Phantasie über Motive aus der Regimentstochter, die Ballade, Op. 25, von Chopin und seine *Melodie anglaise*. Frau Jagels-Roth, Frau von Stradiot-Mende, Fräul. Genart, die

Herren Reer und Thelen wirkten darin mit. Der Ertrag war zum Besten eines erblindeten Chorsängers.

Herr Ehrlich gab sodann ein Concert, in welchem er mit Herrn Rubinstein das Allegro, Scherzo und Adagio der neunten Sinfonie von Beethoven, für zwei Pianoforte's von Liszt übertragen, spielte. Madame Mirlan Carvalho entzückte durch Schubert'sche Lieder sowohl, als durch eine Arie aus Lucia; Herr Carvalho unterstützte sie in einem Duo. Der Concertgeber spielte noch eine von ihm selbst componirte Phantasie über Themata aus dem Freischütz, eine Ballade eigener Composition, Etude von Chopin, *Un portrait de femme* von Rubinstein und seine Polka-Etude. — Die Sinfonie nahm das grösste Interesse in Anspruch.

Der Violinist Louis Eller aus Paris gab mit Herrn Jaell ein Concert, in welchem sie die *C-moll-Sonate* für Piano und Violine von Beethoven spielten. Herr Eller zeigte sich als Meister seines Instrumentes; grosser, schöner Ton und bewundernswürdige Fertigkeit zeichnen ihn gleich sehr aus. Im Theater spielte Herr Eller nochmals die *Chaconne* von Bach „*Ah! vous dirai-je Maman*“, von ihm variirt, ein *Menuet sentimental* und „*Corrente*“, beide Piecen von ihm selbst componirt.

Die Oper brachte uns viele Gäste; vor Allen machte tiefen Eindruck Herr Tichatschek in seinen bekannten Rollen; Dalle Aste, Reer, Schütke, Colbrun (Sarastro). Die besten Rollen dieser Herren sind in weiteren Kreisen bekannt. Lohengrin, Tannhäuser, Fliegender Holländer, Prophet, Nordstern, Hugenotten, Robert, Hochzeit des Figaro, Don Juan, Zauberflöte, Fidelio, Martha wechselten mit Lucia, Norma, Czaar, Regimentstochter u. s. w. u. s. w. ab. Die Oper, besonders im Sommer, hört hier ganz auf, ein „Kunst-Institut“ zu sein; es ist eben „Saison“, und sie thut Uebermenschliches zur Abhetzung des sehr tüchtigen Orchesters, um das Fremden-Publicum anzuziehen. Gast folgt auf Gast, und die Abonnenten verkaufen ihre Billets der fortwährenden Suspendu's wegen.

Die Räume des Curhauses sind glänzend renovirt und erweitert. „Spiel“ drinnen und draussen. Morgens an der Trinkhalle spielt jetzt ein Theil des Theater-Orchesters.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Aachen.** Der aachener Männergesang-Verein *Concordia*, welcher nicht, wie es in Nr. 39 dieses Blattes bemerkt ist, von Herrn F. Wenigmann, sondern von Herrn C. F. Ackens dirigirt wird, hat an dem Gesang-Wettstreite, welchen die brüsseler Gesellschaft der *Grande Harmonie* während der diesmaligen September-Feste veranstaltete, mit achtzig Sängern Theil genommen und in glänzender Weise gesiegt. Derselbe sang Lieder von Weber, Reichardt und Kücken und riss die Zuhörer zu ungemeiner Begeisterung hin, so dass die Jury, nachdem sie ihm einstimmig den ersten Preis zuerkannt, die braven Sänger aufforderte, die Feierlichkeit mit noch einem weiteren Vortrage zu beschliessen. Die *Concordia* entledigte sich dieser Aufgabe durch den Vortrag eines äusserst schwierigen Chors, „Die griechischen Corsaren“ betitelt, welcher von dem belgischen Componisten E. Soubre eigens für den Concours um den *Prix d'excellence* geschrieben worden war und von allen Concurrenten (die vorher schon irgend einen ersten Preis haben mussten) hätte ausgeführt werden müssen. Es hatten sich aber ausser der *Concordia* keine Mitbewerber, weder belgische noch deutsche, gemeldet; bloss hatte sich der neusser Männergesang-Verein anfänglich noch dazu einschreiben lassen, sich später aber, und zwar zwei Wochen vor dem Feste, zurückgezogen. Die aachener Sänger waren dadurch die Helden des Tages in Brüssel, wurden in aller möglichen Weise beehrt und gaben anderen Tages noch eine *Séance musicale*, in welcher sie eine Reihe anderer deutscher Lieder unter dem grössten Beifalle vortrugen, so dass die belgischen Musikfreunde neuerdings die Superiorität des deutschen Gesanges über ihre eigenen Leistungen auf diesem Gebiete im vollsten Maasse anerkannten. Und doch haben sich diese ihre eigenen Leistungen zu einem hohen Grade der Vollkommenheit ausgebildet, wovon unter Anderem die Vorträge der lütticher Gesellschaften und der festgebenden Gesellschaft selbst, sodann jener von Lille, Gent und Brügge, das schönste Zeugniß ablegten. Diese vorzüglicheren belgischen Leistungen vereinigen alles, was man an Kraft, Vehemenz des Angriffs, Reinheit, Weiche der Tenore, Zartheit der Piano's und an vollendetem Ensemble nur verlangen kann; doch fehlt ihnen der lyrische Timbre, die verschiedenartige Färbung, die Poesie, das Wohlthuende des deutschen Liedes, die Rundung in der Kraft des Chors, mit Einem Worte: die edleren musicalischen Eigenschaften, und weil diese selbst auf den weniger bewussten Zuhörer stets ihren Einfluss ausüben, so hatte die *Concordia*, welche unzweifelhaft jetzt mit zu den besten deutschen Instituten für Männergesang zählt, jenen grossartigen Erfolg jetzt in Brüssel, wie sie ihn vor drei Jahren auf französischem Boden, in Lille, dem deutschen Gesange erfocht.

Die Stadt Aachen erkannte den Ruhm, welchen ihre Söhne ihr neuerdings im Auslande auf dem Gebiete der Kunst erworben, an durch einen glänzenden Empfang der Sänger bei ihrer Rückkehr. Die städtischen Behörden, die verschiedenen musicalischen, Schützen- und anderen Vereine, so wie eine unermessliche Menge geleiteten dieselben zu ihrem Gesellschafts-Locale zurück unter den herzlichsten Glückwünschen.

In Berlin gibt der Stern'sche Orchester-Verein ein Liszt-Concert; das Programm enthält zwei symphonische Dichtungen: „*Les Préludes*“ und „*Lamento e Trionfo*“, ein *Ave Maria*, den 131. Psalm und das erste Clavier-Concert in *Es-dur*; alles Compositionen von Franz Liszt.

**Paris.** Der kölner Männergesang-Verein hat in allen seinen hiesigen Concerten den grössten Beifall erworben. Sämmtliche Organe der Presse sind seines Lobes voll. Die *France Musicale* sagt am Schlusse eines Leit-Artikels „Der kölner Männergesang-Verein“: „Man kann sich keine Vorstellung machen von der Vollendung

dieser Chöre: es ist wahrhaft wunderbar. Die Sänger haben alle schöne, frische, kräftige Stimmen; alle singen mit Liebe; mit Einem Worte: es herrscht eine Einheit in der Auffassung und im Vortrage, welche die grösste und ergreifendste Wirkung hervorbringt. Ehre den Sängern, Ehre der Stadt Köln, wo die Musik mit solchem Eifer und solchem Erfolge gepflegt wird!“

## Mozart-Stiftung.

### Bekanntmachung und Einladung.

Die zu Frankfurt am Main bei dem im Jahre 1838 dahier Statt gefundenen Sängerbund gegründete

#### Mozart-Stiftung

hat ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht:

§. 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musicalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

§. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musicalische Fähigkeiten besitzen.

§. 25. Bewerbungen um die Stipendien der Stiftung werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen nebst Angabe des Alters mit Zeugnissen über die musicalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein.

§. 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musicalische Befähigung durch die That nachzuweisen...

§. 33. Der Stipendiat der Mozart-Stiftung wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterrichte übergeben.

Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns, binnen zwei Monaten von unten gesetztem Datum an, alle diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um dieses Stipendium zu bewerben.

Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redactionen deutscher Zeitungen und Zeitschriften, dieser Bekanntmachung zu deren möglichst allgemeiner Verbreitung einen Platz in ihren Blättern geneigtest vergönnen zu wollen, und sind dafür zum Voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt am Main, den 15. September 1855.

Der Verwaltungs-Ausschuss der  
Mozart-Stiftung.

## Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.