

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 22. März 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. Noch Einmal: Die drei *B-dur*-Accorde in der Zauberflöte. Von L. Bischoff. — Clavierstücke von J. O. Grimm, H. von Sahr, Ad. Schlösser, H. Strauss, W. Heller. I. Von L. Kindscher. — Aus Bonn (Abonnements-Concert). Von ***. — Aus Elberfeld (Opern-Aufführungen durch Dilettanten). — Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln (Messias). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Rheinische Musikschule, F. Hiller, E. Michelmann — München — Th. Döhler † — Neapel — Paris u. s. w.).

Noch Einmal: Die drei *B-dur*-Accorde in der Zauberflöte.

Es ist im Grunde genommen kein gutes Zeichen für unsere musicalischen Gesetz-Bewahrer, dass eine Sache, welche bereits vor Jahren urkundlich und rechtskräftig entschieden worden ist, wiederum in Frage kommen kann. Wir meinen die Vortragsweise der drei *B-dur*-Accorde in der Overture und nach dem Priestermarsch in Mozart's Zauberflöte. Als man von Wien aus dem Dirigenten des Mozart-Concertes F. Liszt das Verdienst zusprach, die Nichtverbindung der zwei halben zu einer ganzen Note zuerst als etwas ganz Neues aufgebracht zu haben, erklärten wir für unsere Person sehr bestimmt, dass dies etwas Altes und Allbekanntes sei (Nr. 6 dieses Jahrgangs). Als dagegen die Herren Reuling und Schindler in Nr. 9 auf die Tradition in Wien zu Gunsten des Gegentheils hinwiesen, machte uns dies und die Berufung auf Namen wie Jos. Weigl und Ign. von Seyfried stutzig, und wir wiesen auf die Entscheidung durch Einsicht der Original-Partitur hin.

Dass aber die Original-Partitur der Overture gestochen vorhanden sei und bereits im März 1829 von Anton André bei J. André in Offenbach mit diplomatischer Genauigkeit in schwarzem und rothem Druck veröffentlicht worden, um den ersten Entwurf und die Correcturen von der Instrumentirung und den späteren Zusätzen zu unterscheiden, das wussten wir nicht oder hatten es vergessen. Durch die freundliche Zuschrift des Herrn Kunst- und Musicalienhändlers Bernh. Friedel in Dresden wurden wir darauf aufmerksam gemacht. Dort hatte man nämlich vor einigen Jahren, um die streitigen Ansichten der beiden Capellmeister Reissiger und Krebs zu schlichten, jene Partitur kommen lassen und das letzte noch vorrätliche Exemplar derselben von der Verlagshandlung erhalten. Glück-

licher Weise besitzt F. Hiller ein Exemplar, und dieses liegt uns vor.

A. André bemerkt in dem Vorberichte, dass ihm der Unterschied in der Farbe der Dinte (die Instrumentirung u. s. w. ist mit blässerer Dinte geschrieben) im Manuscripte die Sonderung durch farbigen Druck möglich gemacht habe, und dass er „Alles auf das genaueste nach der Original-Handschrift habe fertigen lassen.“

In dieser Partitur nun finden sich S. 13 die drei *B-dur*-Accorde folgender Maassen geschrieben:

Adagio.

Oboe. Flauto I.

Diese Noten in schwarzem Druck, also bereits im ersten Entwurf; der rothe zeigt dann die vollständige Ausfüllung in den Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern und Trompeten—überall ohne Bindebogen.

Die drei Posaunen hatte Mozart „auf einem Extrablatt notirt“; sie sind auch hier auf einem solchen abgedruckt. Die drei Accorde ebenfalls ohne Ligatur.

Aber noch mehr. Im Vorberichte führt A. André diejenigen Stellen der Partitur an, „welche besonders bemerkenswerth erscheinen möchten“, und da heisst es denn unter Nr. 4 wörtlich, wie folgt:

„Die Einleitungs-Figur des zweiten Theiles dieser Overture. Mozart bemerkte diesen Satz nur in den höchsten Tönen desselben; da er aber den ersten Ton dieses Satzes nicht bloss im Einklang und dessen Octave, sondern mit dem vollständigen Dreiklang instrumentiren wollte, so bemerkte er die Quinte des Accords in der zweiten Oboe. Dass dieser dem profanen Publicum nicht verständ-

liche Satz da und dort unrichtig aufgefasst und so executirt wurde, als seien die beiden halben Noten nur eine durch den Tactstrich getrennte ganze Note, dadurch musste leider dieses feierliche Einleitungs-Adagio, an welches sich gerade nur diese nunmehr gleichsam mystisch beginnende Bearbeitung dieses herrlichen Kunstwerkes anschliessen konnte, ganz entstellt werden.“

Fügen wir noch hinzu, was uns Professor O. Jahn über dieselbe Sache mittheilt: „Bei den Accorden in der Overture wie im zweiten Acte sind auch in der Simrock'schen, recht genau gedruckten Partitur der Zauberflöte keine Ligaturen; ich habe diese mit dem Original verglichen und mir nichts angemerkt. Da ich mit der streitigen Frage bekannt war, so glaube ich, dass das *Argumentum a silentio* hier gültig ist. Uebrigens war Mozart eifriger Freimaurer, und das hat bei der Zauberflöte sichtlich mitgewirkt.“

Das Gewicht des symbolischen Grundes für die Nicht-Ligatur können wir Nicht-Maurer, mithin Glieder des „profanen“ Publicums, nicht würdigen; es wird uns aber sehr wahrscheinlich, dass es mit in die Wagschale gelegt werden muss. Entscheidend für den musicalischen Vortrag ist jedenfalls die klar und urkundlich in der Partitur vorliegende Absicht Mozart's. Die wiener Tradition ist mithin dieses Mal im Irrthum, und die Praxis im nördlichen Deutschland, wo allerdings auch die Maurerei mehr Wurzel gefasst hat als im vorzugsweise katholischen Süden, die richtige. Dass die Ligatur-Bogen in mehreren Ausgaben von Clavier-Auszügen falsch sind, versteht sich nach allem Obigen von selbst.

Schliesslich wollen wir noch bemerken, dass in dem André'schen Abdrucke der Original-Partitur von einer Accentuation des zweiten und vierten Viertels des Haupt-Thema's nicht die Rede, sondern nur das vierte in allen vier Tacten mit *f.* bezeichnet ist; es ist daher fehlerhaft, wenn sich die ersten Violinen in ihrem dritten Tacte zu einer Betonung auch des zweiten Viertels dadurch verleiten lassen, dass im Gegen-Thema (in der II. Violine) das *b* auf diesem zweiten Viertel allerdings ein *sfz* hat, was aber den Führer nichts angeht. Eben so wenig weis't die Partitur vor dem Eintritte des vollen Orchesters im 24. Tacte ein *Crescendo* auf, wie man es zuweilen an dieser Stelle fälschlich angebracht hört.

L. Bischoff.

Clavierstücke von J. O. Grimm, H. von Sahr, Ad. Schlösser, H. Strauss, W. Heller.

I.

Julius O. Grimm, Zwei Scherzi für das Pianoforte zu vier Händen. Frau Clara Schumann verehrend gewidmet. Op. 4. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Nr. 1, Preis 20 Ngr. Nr. 2, Preis 15 Ngr.

Wie man sowohl aus der Dedication als aus dem von vier Händen auf zwei zurückgeführten Arrangement schon vermuthen kann, haben diese Scherzi die technische Bravour zu ihrem Vorwurf genommen. Es sind darin auch — und NB. unter einem raschen Tempo auszuführen — der Spannungen, Sprünge, harmonischen Vollgriffe nicht wenige zu finden. Nur fragt es sich, ob all dieser Aufwand von Kunstmitteln auch im Gleichgewichte und Verhältnisse zum anderen Theile, dem melodischen, steht. Und eben dieser letztere scheint hier auf Unkosten der technischen Mittel etwas in den Hintergrund zu treten, und Mancher würde vielleicht bei sich denken: der Sache wegen brauchte es nicht so vieler Umstände. Was bleibt denn überhaupt dem Spieler für ein Ersatz für seine gehabte Springe- oder Quälerei? Und wer wirklich auch mehr spielend die Technik beherrschen kann, wird der sich auch für melodischen Mangel an der Technik entschädigt halten wollen? Wie ganz anders sind z. B. nicht diese erwähnten beiden Elemente, die Kunst und die Natur, und wie in so schönem Gleichgewichte vereint in Hummel's „bella Capricciosa“, wo neben Bravour und Eleganz im Vortrage auch noch das Ohr und das Herz ihren Antheil finden, und dies in wirklich schönen Melodien! — Aber es scheint, dass diese Gemüths- und Natur-Wahrheit der ehemaligen Kunst in der Richtung der neueren „romantischen“ Schule eben so verachtet und verpönt sei, wie eben auch in der so genannten feinen und vornehmen Welt so manches natürliche Gefühl für unschicklich oder gemein gehalten und erklärt wird. Einen Vorzug hat von diesen beiden Compositionen Nr. 1 *H-moll* vor Nr. 2 *G-moll*, in welcher auch ein paar unschön klingende Stellen, S. 4, Tact 2 und 5.

Julius O. Grimm, Abendbilder. Fünf Clavierstücke.

Op. 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 25 Ngr.

Nr. 1. Abendlandschaft. *Lento*, *H-moll*. $\frac{2}{4}$. Wenn

durch die Kunst ein Bild eines anderen Gegenstandes gegeben werden soll, so hat sie in ihrem Bereiche alle die möglichen ähnlichen Beziehungen zu diesem Gegenstande hervorzuheben und hinzustellen, damit der Beschauer hier auch wirklich dem Künstler folgen und nachfühlen

kann. Was aber der Componist mit seiner Abendlandschaft gemeint, würde ohne Ueberschrift wohl schwer zu errathen sein. Während man bei einem solchen Bilde das Ideal der ruhenden Naturschöne vor Augen hat, gibt dieser Satz vielmehr eine gewisse heimliche Unruhe. Oder ist es ein innerer Gewissens-Wurm, den die äussere Ruhe der Natur beschwichtigen soll, beschwichtigen möchte, aber nicht kann? — Wollen daher solche allgemeine Beziehungen der Sache nicht oder auch nicht genügend entsprechen, so bleibe die Ueberschrift lieber gänzlich weg; die Phantasie des Hörers wird nach Gefallen schon selbst eine suchen.

Nr. 2. Bunte Gesellschaft im Freien (*Scherzo, Allegro molto quasi Presto*). Wenngleich auch die vorige Tonart, das düstere *H-moll*, hier die Grundfarbe, so ist dieser Satz nicht so verschwommen und streitet auch keineswegs mit seiner Ueberschrift. Das Bild scheint sogar so scharf umrissen, dass es fast wie plastisch erscheint. In einer besonderen, durch den Geist des Weines angeregten Menschengruppe bricht, etwa durch ein unvorsichtiges Wort, ein plötzlicher Streit aus, der unter den beiden Parteien zugleich Veranlassung zu anhaltenden Discussionen wird. Da treten Einige, die aus der Entfernung diesem Getümmel zusahen, hinzu und bemühen sich sorgsam, durch beruhigende, begütigende Worte Frieden zu stiften, wenigstens nur, um einen scandalösen Excess zu verhüten. Kaum ist jedoch die lange Ermahnungs-Predigt geschlossen, so entspinnt sich wieder der alte Wortwechsel und so, dass es fast zur Schlägerei kommt. Und nochmals und ganz in der Kürze eine Friedens-Mahnung. Aber, ach! sie goss nicht Wasser, sondern Oel ins Feuer, und nun beginnt eine mordmässige Rase- und Rauferei, die ihr endliches Ziel und Streben nur in einem allgemeinen Prügelregen sucht und findet, und das wird denn doch, wenn auch im Freien, allerdings etwas zu bunt.

Nr. 3. Abendröthe (*Andante con moto, A-moll, $\frac{3}{8}$*). Hier wird leider kein „Willkommen, o seliger Abend“ gesungen, in welches Lied eine ganze Gesellschaft gemüthlich mit einstimmt beim Anschauen des Himmels, den des Abends sanfte Röthe lieblich malt — — sondern es ist eher eine Schaamröthe über eine begangene That, oder auch: es spiegelt sich ein sanfter Abend in der Erinnerung eines Trauernden und weckt gerade darin den Schmerz um etwas Verlorenes. — Weite Griffe und Spannungen, vorzüglich in der linken Hand. Einige harmonische Curiosa gibt die Schlusszeile zu bedenken.

Nr. 4. Elfenchor (*Allegretto grazioso ma con spirito, D-dur, $\frac{2}{4}$*). Wiederum besser charakterisirt als das Vorhergehende. Es malt das leichte, lustige Treiben dieser kleinen beschwingten Geister und ihren Rundgesang. Ein leichter und kurzer Anschlag wird erfordert.

Nr. 5. Harfners Nachruf (*Andante sostenuto quasi Adagio, E-dur, $\frac{6}{8}$*). Was man sich hier denken soll, mag auf den ersten beiden Seiten Jeder sich selbst herausuchen, wenn es möglich ist. Mit dem Beginne der dritten Seite ahnt man endlich durch die arpeggirten und sonstigen gebrochenen Harmonieen etwas, von dem die Rede. — Im Durchschnitt spielen sich diese Abendbilder nicht zu schwer. Der Componist scheint an mehreren Orten Robert Schumann sich zum Muster genommen zu haben.

Heinrich von Sahr, Acht Stücke für das Pianoforte. Op. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 25 Ngr.

Sind von verschiedenem, d. h. mehr oder minderm Interesse. Zu den mehr ansprechenden gehört Nr. 1 „In nordischer Weise“, wo das tief Melancholische einer Ossian'schen Klage sich abspiegelt; ferner die beiden Andante Nr. 3 und 5. In Nr. 4 hört man vier Mal das viertactige Thema hinter einander, und das ist Monotonie und Quälerei fürs Ohr. Das Jagdlied Nr. 6 hat nicht die nothwendige Frische und Derbheit; es ist ihm sogar etwas von einer gewissen Gedankenblässe, von einer Sentimentalität angekränkt, die vielleicht wohl ein vornehmer Jäger-Stutzer, aber der echte Waidmann nicht kennt. Hier auch zu erwähnen die einfache, gesunde Natur in den beiden Jägerchören aus dem Freischütz und aus Euryanthe von C. M. von Weber.

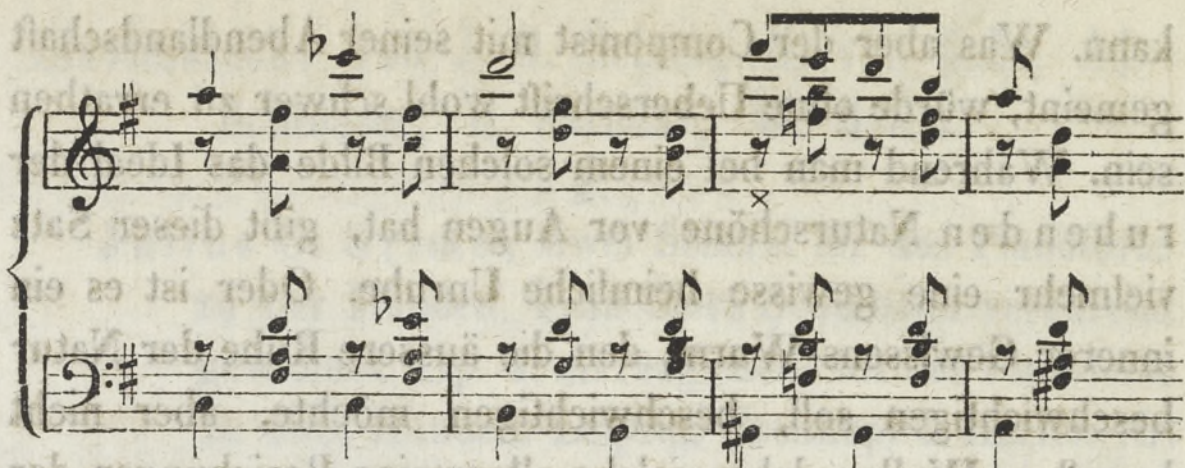
Adolf Schlösser, Am Golf von Neapel. Phantasiestück für das Pianoforte. Op. 7. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 15 Ngr.

Der Name soll die Sache bezeichnen und umgekehrt, wenn nicht alle Beziehung aufhören soll. Aber eben so wenig bekannter Maassen das Wort *lucus*, der Hain, *a non lucendo* erklärt werden mag, oder so wenig auch — um einen musicalischen Vergleich hier zu stellen — aus dem unsinnigen Tremuliren, aus dem Hin- und Herwackeln des Oberkörpers einer Sängerin der beabsichtigte Ausdruck für die Gefühls-Innigkeit klar wird, eben so wenig vermag der Titel „Am Golf von Neapel“, so wie auch die über den nicht eben interessanten Mittelsatz *B-moll* gesetzte Ueberschrift *Tempestuoso* die Absicht des Componisten in den Tönen zu erklären, wie zu realisiren, das Auge müsste denn dem Ohr zu Hülfe kommen, um das rechte Verständniss zu geben. Aber die Eingangsthür zum

Geiste des Hörers soll in der Musik lediglich das Ohr sein. (Darum könnten auch Mozart's Opern-Charaktere wohl der Worte entbehren, da schon der blosse Ton-Ausdruck die ganze Person und ihre Gemüthsstimmung zeichnet.) Also hätte der Verfasser jedenfalls besser gethan, seiner Composition nichts an die Stirn zu setzen; denn es gibt ja bekanntlich auch verschiedene Arten Rosen, Georginen u. s. w., welche die Namen Jenny Lind, Herzog Wellington, Kaiser Napoleon u. s. w. führen, wo das Sprüchwort: „Der Name thut nichts zur Sache“, sich eben recht schlagend bewährt. Ein etwas coquettes *fes* macht sich oben auf der letzten Seite und für *f* geltend, da, wo eben die Haupt-Tonart *Des-dur* im $\frac{6}{4}$ Accord festen Fuss fassen will. Die neuere Romantik liebt aber nun einmal mehr, wo möglich recht überschwänglich und künstlich, als gerade recht einfach und natürlich zu erscheinen.

Adolphe Schlösser, Le papillon, étude de concert pour le Piano. Op. 9. Leipsic, chez Breitkopf & Härtel. Preis 15 Ngr.

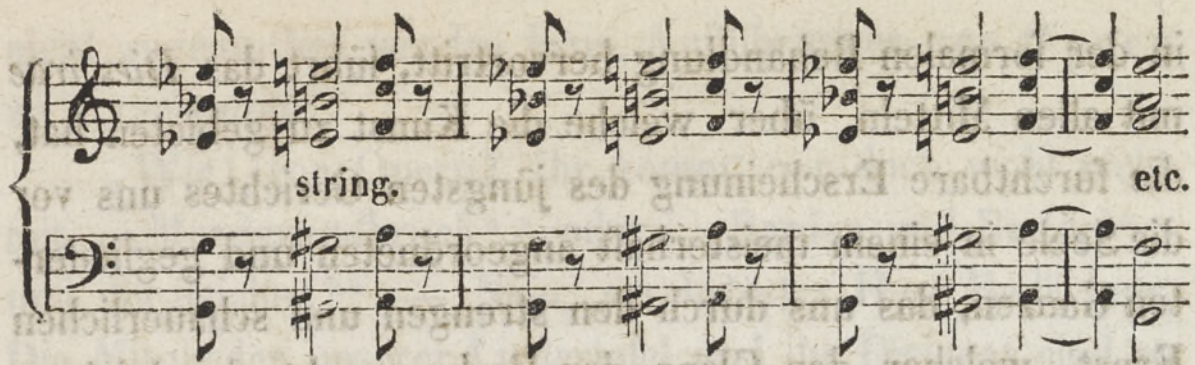
Vivace, H-dur, $\frac{2}{4}$. Schon mehr Consequenz, als im Vorigen. Unter gebundenem und leichtem Vortrage hat die rechte Hand beständige Sechszehnthheil-Triolen, die aus der Höhe in die Tiefe gehen, zu spielen. Im achten Tacte ist, und zwar nur auf einer Sechszehnthheil-Pause mit Fermate, eine kurze Ruhe (schwebender Nonen-Accord), wo wahrscheinlich den losen Flatterer auf die Dauer eines Augenblicks eine reizende Blume fesselte. Aber er kann nicht verweilen, der kleine Leichtsin, und nun geht's wieder auf und ab in die sonnigen Lüfte. — Nun werden die Triolen von der linken Hand in *H-moll* eine Weile fortgeführt, bis sie die rechte wieder in der ursprünglichen Tonart und im Thema erfasst. Der nun folgende Mittelsatz, *G-dur, più meno* (nämlich *vivace*) *ma non troppo*, hat wiederum eine etwas fragliche Bedeutung für und Beziehung auf den Gegenstand und scheint bloss als Neben-Tonart dienen zu sollen, durch welche das später wieder erscheinende Haupt-Thema einen Gegensatz, eine Art Folie, gewinnt. Obgleich *Etude de Concert* überschrieben, ist die Ausführung dieses Werkes nicht gerade für Virtuosen berechnet; denn auch Nicht-Virtuosen werden schon damit fertig werden, und bloss im erwähnten *G-dur* haben beide Hände wegen Ausbreitung der Harmonie in den Mittelstimmen einige Sprünge zu machen. Was würden aber die alten Theoretiker zu folgender Stelle wohl sagen:



wo in Einem und demselben Viertel, und noch dazu querständig, beide Nonen (die *Dur-* und *Moll-*) zugleich erscheinen? Vielleicht nichts Anderes, als: die neuere Romantik ist sehr genial, wie *Figura* zeigt; denn der Genius kennt keine Schranken — und sie wird, wie zu erwarten steht, bald die drückenden Quinten- und Octaven-Fesseln zerbrechen. Es kommt endlich sogar dahin, dass es gar keine Regel mehr geben wird, welche von der frei gewordenen Componisten-Nachwelt *ad acta* zu den staubigen Folianten der Musik-Archive getragen ist, und der griesgrämigen Kritik (wenn es ja dann noch eine gibt) antwortet man entweder mit den Worten Ludwig's des Vierzehnten: „*L'état c'est moi!*“ oder mit denen des Dey aus Rossini's Italiänerin in Algier: „Ich kenne kein anderes Gesetz als meinen Willen!“

Adolphe Schlösser, Allegro capriccioso pour le Piano. Op. 8. Leipsic, chez Breitkopf & Härtel. Preis 20 Ngr.

Die Composition zeigt eine gute Arbeit und Gewandtheit in der Factor. Die verschiedenen Themas treten zuerst in verschiedenen Tonarten auf und kommen dann später wieder zum Vorschein, und dieses zuweilen auf eine frappante, überraschende Weise. Somit gewahrt man neben Mannigfaltigkeit und Abwechslung auch einen gewissen organischen Zusammenhang, welcher eben durch die Ordnung und Symmetrie schon einen wohlgefälligen Eindruck machen wird. Auch sind die Melodien meist alle ansprechend. Was das Technische anlangt, so scheint hier zugleich der Etuden-Zweck mit berücksichtigt (wofür die gebrochenen Doppel-Octaven mit dem Fingerwechsel, so wie die Triolen-Figur im *più mosso* sprechen) und die Composition auch mehr für vorgeschrittene Clavierspieler geschrieben zu sein. Orthographischer wäre aber im ersten *più mosso* jedenfalls *a c cis d*, statt *a c des d* gewesen; ferner hört man ein paar Mal eine viertactige Sequenz, die auch unter ähnlicher Melodie und Harmonie als ein gewöhnlicher Schusterfleck gelten kann, und mit der oben erwähnten fraglichen Fesseln-Zerbrechung der Quinten und Octaven scheint es in der nachfolgenden Stelle wirklicher Ernst zu sein:



Adolphe Schlösser, *Impromptu sérieux pour le Piano. Op. 6. Leipsic, chez Breitkopf & Härtel. Preis 15 Ngr.*

Der Arbeit und formellen Anordnung nach von ähnlicher Art, wie das Vorhergehende. Als Grundstimmung für das Seriöse ist die Tonart *Fis-moll* gewählt, welche wieder Milderung wie Gegensatz im verwandten *A-dur* findet, in welchem nämlich die Linke das vorige Thema mit übernimmt, während die Rechte eine neue Melodie dazu stellt, bis endlich die Haupt-Tonart ihr Recht behauptet und auch wieder in der Oberstimme ihren Ausdruck findet. Eben diesem Wiedererscheinen des *Fis-moll* tritt jedoch vier Tacte zuvor etwas feindlich ein zweimaliges *ais* entgegen, so dass, obgleich sogar der *D-dur*-Accord (VI von *Fis-moll*) folgt, man nach dem einleitenden Dominant-Accord nun nicht mehr *Fis-moll* erwartet. Dieses störende *ais* (S. 2, vorvorletzter Tact) müsste daher in *a* umgeändert werden. Von etwas frappanter Art ist auch noch folgende Stelle wohl auch fürs Auge, wie fürs Ohr:



Das auch hier nicht zu verkennende Arbeits-Talent des Verfassers dürfte sich nicht ohne Vortheil in der „Sonate für Clavier“ bethätigen. Und wird sich hier der Componist auch noch die Bildung schöner Melodien angelegen sein lassen, so wird jedenfalls etwas Tüchtiges von ihm erwartet werden können.

Aus Bonn.

Am 14. März schlossen unsere Abonnements-Concerte auf eine würdige Weise mit der Aufführung der *Sinfonia eroica* von Beethoven und des *Requiem* von Cherubini. Herr Prof. O. Jahn hatte, dem hiesigen Gebrauche gemäss, mit folgenden Worten das Publicum darauf vorbereitet:

„Das letzte Concert bringt uns zwei der grössten und ernstesten Meisterwerke, welche die Musik des neunzehnten Jahrhunderts aufzuweisen hat: Beethoven's *Sinfonia eroica* und das *Requiem* für gemischten Chor von Cherubini. Beide sprechen das, wonach die neuere Kunst in unablässigem Streben ringt, die Freiheit des Individuums, mit seltener Kraft und Entschiedenheit aus; in Beiden ist aber nicht minder bestimmt ausgedrückt, dass die künstlerische wie die sittliche Freiheit nur darin beruht, dass der schaffende Künstler wie der handelnde Mensch die Gesetze der Kunst und der Sittlichkeit nicht als hemmende Fesseln, sondern als die nothwendige Bedingung seiner Existenz erkennt. Daher finden wir in beiden Kunstwerken die Form, welche dem flüchtigen Blicke als ein Aeusserliches erscheint, das er vernachlässigen dürfe, wenn es ihm lästig werde, mit Ernst und Strenge, aber auch mit Liebe und Freude behandelt, weil in ihr das Leben des Kunstwerkes besteht.

„Beethoven's *Sinfonia eroica*, im Jahre 1804 vollendet, war das erste grosse Werk, in welchem sich seine eigenthümliche Natur frei aussprach; durch äussere Ausdehnung, durch grossartige Behandlung der Formen polyphoner Instrumental-Musik in jeder Beziehung, durch Bedeutung des idealen Gehalts überschritt sie weit die Schranken, welche damals der Sinfonie gesteckt waren. Beethoven erkannte dies durch die stolze Bitte an, mit welcher er sie veröffentlichte: man möge, wenn man sie aufführe, nicht zu viel vorher geben, damit der Zuhörer sie in sich aufnehmen fähig sei. Bekanntlich hatte er die Sinfonie ursprünglich Buonaparte überschrieben, und voll Zorn, dass der Mann, den er als eine republicanische Heldengrösse verehrte, sich zum Kaiser erniedrigt habe, das Titelblatt zerrissen und die Sinfonie dem Andenken eines grossen Mannes gewidmet. In der That würde man sich sehr irren, wollte man in der Sinfonie eine Art von biographischem Abriss der Thaten des ersten Consuls oder auch nur eine Charakteristik der specifischen Heldennatur Napoleon's finden — das Kriegerische ist ja nicht einmal äusserlich, am wenigsten durch den Trauermarsch ausgedrückt —; das Wesen eines heroischen Charakters glaubte Beethoven in seinem Werke ausgedrückt zu haben, als dessen sichtbarer Typus ihm damals Napoleon erschien; in Wahrheit gehören alle individuellen Züge Beethoven's eigener, grosser Natur an. Das Wesen des Heroismus aber setzte er in die sittliche Energie des Willens im Kampfe mit den Hemmnissen, die der Mensch auf jedem Gebiete und in jedem Augenblicke zu besiegen hat, wenn er das Ziel erreichen will, welches er als das höchste erkennt. Das ist kein Zerquälen

um eingebildete Noth, mit welcher der hypochondrische Grübler sich peinigt; kein Spielen mit selbstgeschaffenen Schwierigkeiten, in deren Ueberwindung der Virtuose glänzt; es ist der ernste, selbstbewusste, ehrliche Kampf um innere Ruhe und Freiheit. Es ist mithin auch kein abstracter, im Voraus zurecht gelegter Stoff für eine musicalische Darstellung; das Aussprechen eines inneren, immer und immer sich erneuernden Kampfes in künftlerischer Gestaltung ist vielmehr ein Act der wahren Reinigung und Selbstbefreiung des Künstlers.

„Nicht minder bedeutend ist Cherubini's *Requiem*. Auch in seiner künstlerischen Natur ist Stolz und Energie, ein bewusstes und entschiedenes Wahren der Individualität jeder fremden Autorität gegenüber, eben so stark hervortretend, als die Anerkennung des durch die Gesetze der Kunst Gebotenen; daher seine meisterhafte, strenge Behandlung der Form. Ein geborener Italiäner, war er in Paris heimisch geworden, und vereinigt in seinen künstlerischen Leistungen auf eine merkwürdige Weise leidenschaftliches, rasch aufloderndes Feuer mit einer geistreichen Feinheit, die nicht selten bis zur epigrammatischen Pointe führt, fast immer eine knappe Kürze hervorbringt, ohne den strengen Ernst und die Grösse seiner Auffassungsweise je zu beeinträchtigen. Die Tiefe der gemüthlichen Empfindung, welche dem Deutschen eigen ist und ihn so leicht in die Breite subjectiver Sentimentalität sich verlaufen lässt, fehlt ihm fast eben so sehr, als das Behagen am bloss äusserlichen Wohlklang, das die Italiäner erfüllt. Seine Eigenthümlichkeit tritt vornehmlich in diesem *Requiem* bestimmt und gross hervor. Unverkennbar ist ein gewisser Gegensatz gegen das Mozart'sche *Requiem*, das geraume Zeit hindurch maassgebend geworden war, in der Auffassung des Ganzen, wie in der Behandlung im Einzelnen. Nicht als ob Cherubini sich vorgenommen hätte, Alles anders zu machen, als Mozart; aber der ihm in dessen *Requiem* entgegentretende Ausdruck einer so verschieden organisirten künstlerischen Natur liess unwillkürlich die Aeusserungen seiner eigenen um so schärfer und prägnanter sich gestalten. So tritt uns denn ein das Ganze durchdringender Ernst, eine Strenge entgegen, die bis zum Herben und Furchtbaren sich steigern und auch in der Trauer, in der Bitte den Grund-Charakter des Erschütternden bewahren, welcher dem Gedanken an den Tod und die letzten Dinge innewohnt. Den Höhepunkt erreicht die musicalische Darstellung im *Dies irae*. Während in den Sätzen, welche sich den kirchlichen Functionen anschliessen, eben durch diese ihre rituale Bestimmung eine gewisse Mässigung in der Auffassung wie

in der formalen Behandlung hervortritt, führt das *Dies irae* mit allen Mitteln, über welche die Kunst zu gebieten hat, die furchtbare Erscheinung des jüngsten Gerichtes uns vor die Seele in einem meisterhaft angeordneten und gegliederten Ganzen, das uns durch den strengen und schauerlichen Ernst, welcher den Glanz der Farbenpracht durchdringt, an jene grossartigen Gemälde des jüngsten Gerichtes erinnert, mit welchen die alten Meister die Kirchen schmückten.“

Die Ausführung beider Werke war recht lobenswerth. Beim *Requiem* machte sich freilich an der schwächeren Besetzung der Männerstimmen der Anfang der Universitäts-Ferien bemerklich. So weit übrigens die Vereinigung, zweckmässige Verwendung und Benutzung der vorhandenen Kräfte von dem Dirigenten abhängt, hat Herr Musik-Director Albert Dietrich auch bei diesem Concerte wiederum bewiesen, was wir schon in den früheren erkannt hatten, dass er mit Sachkenntniss und Umsicht, mit Eifer und Begeisterung die Lösung seiner Aufgabe ins Auge fasst. ***

Aus Elberfeld.

Unser Elberfeld ist ein Ort, der in sehr vielen Dingen äusserst rührig und thätig ist, aber im Ganzen lieber handelt und thut, als davon spricht und schwatzt. So geht es denn auch in musicalischen Dingen bei uns; wir machen viel Musik und gute Musik, aber

— *nunquam*

*Si chartae sileant quod bene feceris,
Mercedem tuleris!*

d. h. auf Deutsch: „Es kräht kein Hahn danach, wenn die Niederrheinische Musik-Zeitung davon schweigt!“ Von unseren Concerten und Musik-Aufführungen kann man mit demselben alten Heiden Horatius sagen:

omnes „illaudabiles“

Urgentur ignotique longa

Nocte, carent quia vate sacro!

d. h.: „Alle unsere Leistungen liegen ungelobt und unbekannt in langer Nacht, weil sie des Berichterstatters entbehren!“

Ohne nun ein „heiliger Sänger“ zu sein, will ich doch, obwohl nicht einmal ein Sänger schlechtweg, Ihnen sagen, dass die hiesige Liedertafel unter Herrn Weinbrenner sich in diesem Winter zu Unternehmungen empor geschwungen hat, welche um so mehr Anerkennung verdienen, als es den Männergesang-Vereinen in der Regel

nicht zugemuthet werden kann, Aufführungen von Opern zu veranstalten.

„Wie! von Opern? Ihr kommt mir doch wohl nicht mit „Mordgrundbruck“ oder „Barden und Buddel“ und dergleichen?“ — Nein, verehrtester Herr Redacteur. Die Mitglieder unserer Liedertafel und ihr Dirigent sind so liebenswürdig, dass in ihren musicalischen Kränzchen die noch weit liebenswürdigeren Damen nicht bloss als Zuhörerinnen erscheinen, sondern auch als mitwirkende Künstlerinnen. So haben dieselben vereint vor mehreren Wochen z. B. den Dorfbarbier von Schenk vollständig gegeben, wobei wir sogar zwei Nummern, die bei den Aufführungen auf der Bühne gewöhnlich fehlen, in dem neu erschienenen Clavier-Auszuge aber vorhanden sind, gehört haben, nämlich ein Duett zwischen Suschen und Joseph und die vortreffliche Verzweilungs-Arie des Joseph, und uns überhaupt an dem köstlichen Humor dieser echt deutschen komischen Musik gar weidlich ergötzen, zumal da die Vorstellung eine so abgerundete war, wie man sie nur selten hört, und dennoch nur von Dilettanten!

Allein dabei blieb es nicht. Am 8. d. Mts. brachte die Liedertafel in ihrem dritten Kränzchen die vollständige Aufführung von Weber's Freischütz. So sehr wir auch durch die früheren dramatischen Leistungen in den Kränzchen befriedigt waren, so hielten wir es doch für unmöglich, dass ein Kreis von Dilettanten im Stande sein würde, eine derartige Oper mit so grossem Personale und so schwierigen Ensemblestücken genügend auszuführen. Der Erfolg übertraf aber so sehr alle Erwartungen, dass die Darstellung nicht allein in jeder Beziehung gut und abgerundet, sondern sogar in einzelnen Partien ausgezeichnet war, als auf vielen Bühnen. Hierzu rechnen wir ganz besonders die Chöre, namentlich in der Introduction, am Schlusse des darauf folgenden Terzettes und im letzten Finale; sodann die Partie des Eremiten, die wir niemals so vortrefflich hörten. Sämmtliche Haupt-Partien: Agathe, Aennchen, Max und Caspar, waren in den besten Händen und wurden so gut ausgeführt, dass wir lebhaft bedauern, die Darsteller hier nicht namhaft machen zu dürfen, und uns darauf beschränken müssen, den herzlichsten Dank der Zuhörer für ihre Leistungen auszusprechen.

Die Aufführung fand in geschlossenem Kreise Statt, da ausser den Familien der Liedertafel-Mitglieder jedem Anderen der Zutritt versagt war. Bei dem hohen Genusse, den diese Darstellung gewährte, konnte es nicht ausbleiben, dass Hunderte bedauerten, nicht Theil nehmen zu dürfen, und dass der allgemeine Wunsch laut wurde, die

Oper möchte in einer jedem Musikfreunde zugänglichen Darstellung wiederholt werden. Die Liedertafel kam diesem Wunsche um so bereitwilliger entgegen, weil sie dadurch Gelegenheit erhielt, ihrem Dirigenten Herrn Weinbrenner sich erkenntlich zu beweisen, dessen rastlosen Anstrengungen sie ganz allein den ausserordentlichen Erfolg verdankt, welcher der ersten Aufführung zu Theil wurde.

Diese Wiederholung fand nun zum Benefiz des Herrn Weinbrenner am Freitag den 14. d. Mts. Statt in dem durch seine ausgezeichnete Akustik so günstigen Casinosaale und mit vollständig besetztem Orchester, während bei der ersten Vorstellung nur die Hälfte der Capelle mitgewirkt hatte. Die Oper wurde genau nach der Partitur (Berlin, bei Schlesinger) gegeben, keine Note weggelassen, so dass wir in dem letzten Finale etwa dreissig Tacte (in der Partie des Eremiten) hörten, die uns ganz unbekannt waren. Die Ensemblestücke und vollends die Chöre waren von vortrefflicher Wirkung, und das Ganze begeisterte das Publicum, welches der Saal kaum fassen konnte, zu wiederholtem lebhaftem Beifall, der am Schlusse in einen unendlichen Applaus ausbrach.

Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale.

Palmsonntag, den 16. März.

Obschon es sonst hier nicht Sitte ist, ganze Oratorien in den Gesellschafts-Concerten aufzuführen, weil man nicht gern eine Sinfonie entbehrt, so konnte doch dieses Mal die Aufführung des *Messias* von G. F. Händel nicht anders als allgemeine Zustimmung finden. Der Chor war so zahlreich, wie wohl diesen Winter noch nie; es war ein erhebender Eindruck, den diese Fülle klangreicher Stimmen, diese Sicherheit und Freudigkeit des Gesanges der begeisterten Schar machte. Die Frische und Kraft hielt in allen vier Stimmen bis zur letzten Note aus, und der Schlusschor erregte deshalb mit seiner glänzenden, auf und ab und durch einander wogenden Fugenflut fast eben so grosses Erstaunen und rauschenden Beifall, als das Hallelujah. Es war überall Schwung, Geist und Feuer, und dennoch überall Maass. Es wurde nichts überstürzt, eher sogar möchte unsere jetzige Empfindungsweise hier und da ein etwas rascheres Zeitmaass verlangen oder wenigstens rechtfertigen, wie denn auch in England fast sämmtliche Tempi bewegter genommen werden.

Was von den Solostücken zur Ausführung kam, wurde von Fräulein Thelen aus Düsseldorf (Sopran), Frau B. aus Köln (Alt), Herrn K. aus Bonn (Tenor) und Herrn Musik-Director Reinthaler, der an Herrn DuMont's Stelle eintrat, ganz gut gesungen, wenn auch nicht von Allen mit der grossen Stimmfülle, welche Händel's Arien erfordern, so doch würdig und in dem Geiste und in der richtigen Vortragsweise Händel'scher Musik, was am Ende doch die Hauptsache ist. Das Publicum zeichnete besonders die

Vorträge der zweiten Alt-Arie: „Er ward verschmähet“, und der Sopran-Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“, durch lauten Beifall aus. — Im Orchester kamen in der Begleitung der Soli einige Ungenauigkeiten vor. Das Ganze war aber für jeden Freund monumentaler Musik ein wahres Fest.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Rheinische Musikschule hielt am 14. und 15. d. Mts. ihre jährliche Prüfung ab, welche ganz erfreuliche Resultate zeigte. Was speciel die angehenden Pianisten betrifft, so bekundeten ihre sämtlichen Leistungen die treffliche Schule eines gediegenen Clavierspiels, wodurch die Anstalt sich vorzüglich auszeichnet.

Das Prüfungs-Concert am 18. d. Mts. hat die besten Talente der oberen Classen vorgeführt und bewiesen, dass die Fortschritte im Violinspiel und im Gesange ebenfalls bedeutend sind. Nach einem ins Einzelne gehenden Berichte in der Kölnischen Zeitung Nr. 81 wurden alle Leistungen freudig anerkannt; namentlich wird der junge Violinist Bach (von Bonn) ausgezeichnet. (Wir bedauern, nicht nach eigener Anhörung über das Concert berichten zu können. Der „aussergewöhnlich zahlreiche Besuch“ scheint die Einladungs- und Eintritts-Karten dermaassen absorbiert zu haben, dass für uns keine übrig blieb. Die Redaction.)

Herr Ed. Michelmann aus Soest liess sich im Theater auf der Flöte hören. Der noch junge Mann, dem die Natur das Licht der Augen versagt hat, zeigte reine Intonation und sehr anerkanntenswerthe Fertigkeit.

Ferd. Hiller ist von der Gesellschaft Cäcilia in Amsterdam zum Ehren-Mitgliede ernannt worden — so viel wir wissen, der erste Ausländer, dem diese Ehre zu Theil wird. Er wird während der Ferien der Musikschule einen Ausflug nach Braunschweig machen, einer Einladung der dortigen herzoglichen Capelle folgend, in ihrem letzten diesjährigen Concerte einige von seinen Compositionen aufzuführen, beziehungsweise vorzutragen.

München. In dem zweiten Fasten-Concerte wurde hier Beethoven's Musik zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus“, vollständig gegeben. Sie enthält ausser der Ouverture fünfzehn Nummern, zu denen G. Seidl einige erläuternde Dichtungen geliefert hat. Franz Lachner verdankt die Partitur dieser mit Ausnahme der Ouverture fast unbekanntem trefflichen Musik der Kunsthandlung Artaria in Wien, in deren Besitz sie sich befindet. Die Wirkung war ausserordentlich, so dass die Musik in einem Extra-Concerte wiederholt werden musste.

In Wien ist ausser einer Mozart-Medaille (in Silber 10 Fl., in Erz 2 Fl.) auch ein Medaillon Mozart's in Gyps in den dortigen Musikhandlungen zu haben. Dieses letztere ist von einem im Jahre 1781 von dem Bildhauer Bosch in Buchsbaum geschnittenen Original abgeformt. Im Jahre 1789 wurde dieses Bild, als das einzige von zuverlässiger Aehnlichkeit, von Mannsfeld in Kupfer gestochen und dieser Stich nach Mozart's Tode von Koll wieder nachgestochen. Das Original in Buchsbaum ist Eigenthum des k. k. Bankbeamten J. Küss in Wien.

Das eidgenössische Musikfest der Schweiz wird dieses Jahr den 13. und 14. Juli in St. Gallen gefeiert werden.

Ueber Theodor Döhler's Tod tragen wir noch nach, dass er am 21. Februar d. J. zu Florenz an einem Blutsturze gestor-

ben ist. Er ist nur 42 Jahre alt geworden und hatte in den letzten Jahren mit schweren körperlichen Leiden zu kämpfen. Seine Gattin Elisa, Gräfin Tscheremeteff, aus einer der angesehensten Familien in Russland, verschönerte in glücklichen Tagen sein Leben und linderte durch treue Pflege seine Schmerzen. Er hinterlässt den Ruhm eines der grössten Pianisten; namentlich war sein gebundenes Spiel unübertrefflich. Seine letzte Composition, eine Tarantella mit dem bezeichnenden Motto: „Veder Napoli e poi morir!“ trägt die Opuszahl 75.

Die Sängerin Medori hat in Neapel ausserordentlich gefallen. Als Künstlerin rechnet man ihr auch das besonders hoch an, dass sie das Anerbieten von 800 Ducaten für noch dreimaliges Auftreten auf dem Theater S. Carlo deswegen ausschlug, weil die Opern des Repertoires keine Meisterwerke nach ihrem Sinne wären. Sie kehrt nach Wien zurück.

Die *Gazetta Musicale* von Neapel bringt an der Spitze ihrer Nr. 10 in dicken Lettern folgende „Telegraphische Depesche. Mailand, den 5. März. Gestern Abends Elnava, *furore grande*, zwanzig Mal Hervorruf, ein Chor *da capo* verlangt, Applaus von fünfzehn Minuten lang.“

Paris. Von dem „Nordstern“ fand in voriger Woche die 168. Vorstellung Statt. — Adela Ristori feiert wieder dieselben Triumphe, wie voriges Jahr. — Der Paganini der Contrabassisten, Bottesini, spielt jetzt öfter in den Zwischenacten der italiänischen Oper; sein Vortrag des Carneval von Venedig erregte fabelhaften Beifallssturm, eben so seine Phantasie *La Cerrito*. Ueber seine Oper *L'Assedio di Firenze* nächstens ausführlicher.

Am 13. d. Mts. musste die angekündigte Vorstellung von Verdi's *Il Trovatore* aufgeschoben und dem bereits versammelten Publicum das Eintrittsgeld zurückgezahlt werden. Herr Blanchet, Musik-Verleger, hatte durch einen Gerichtsvollzieher und einen Polizei-Commissar Einspruch gethan, weil der Unternehmer Calzado den *Trovatore* contractmässig nur mit Mario in der Hauptrolle geben darf, diesem aber, der unwohl war, den Tenor Mongini substituiren wollte.

Die *France Musicale* erzählt uns, dass Mad. Ristori nächstens in „Rosamunda, einer der besten Tragödien von Schiller“, auftreten werde!

Der Italiäner Braga macht als Violoncellist in Paris Aufsehen.

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 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. 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.