

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 36.

KÖLN, 6. September 1856.

IV. Jahrgang.

**Inhalt.** Theodor Pixis. Von *L. Bischoff*. — Protest gegen die zweite, verbesserte und von *H. W. Stolze* revidirte Stereotyp-Ausgabe (Wolfenbüttel, bei *L. Holle*) von *L. van Beethoven's* letzten Clavier-Sonaten. Von *Mortier de Fontaine*. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, *L. Brassin*, *F. W. Vogt*, Exequien für *Th. Pixis* — Hamburg, *Nina Hartmann* erstes Auftreten — *Johanna Wagner* — Wien, Lorberkranz für *Ander* — Prag, *Wagner-Woche*).

### Theodor Pixis.

Die erschütternde Kunde von dem Tode dieses reich begabten, von seinen Freunden geliebten und von Allen hoch geachteten und bewunderten Tonkünstlers kam so plötzlich und unerwartet, dass wir noch jetzt kaum an ihre schreckliche Wahrheit glauben und uns nicht an den Gedanken gewöhnen können, dass er uns auf immer entrissen sei. Und doch ist er dahin! Vergebens kämpften Jugend und Geist gegen den übermächtigen Feind alles Lebens auf Erden, der seine Beute nur allzu sicher gefasst hatte. Aus der Blüthe der Jahre und des Wirkens und des Ruhmes riss er ihn mitten heraus und zertrümmerte den Bau, in welchem die Kunst eine Heimat gefunden hatte. Verstummt ist das harmonische Saitenspiel, auf dessen tönenden Schwingen der Edle sich und uns so oft über die Erde empor hob, die ihn nun deckt!

Theodor Pixis war den 15. April 1831 zu Prag geboren. Sein Vater, *F. W. Pixis*, vermählt mit *Wilhelmine Senft* aus Prag, war Tonkünstler und Lehrer an dem Conservatorium daselbst. Theodor zeigte zwar schon früh ungewöhnliche musicalische Anlagen, indess wartete doch der Vater mit dem wirklichen Unterrichte in der Musik, bis der Knabe das siebente Jahr vollendet hatte. Durch den Unterricht entwickelte sich nun allerdings in diesem eine grosse Neigung und ein eben so grosses Talent zur Musik; allein gleichzeitig offenbarte sich die Liebe und Anlage zu einer anderen Kunst, zum Zeichnen, auf entschiedene Weise, und Theodor machte darin so bedeutende Fortschritte, besonders im Architektonischen, dass sein Vater ihn nicht nur keineswegs von dieser neuen Kunstliebe und Beschäftigung zurückhielt, sondern ihn zu fortgesetztem Fleisse darin ermunterte, weil er geradezu der Meinung war, dass

der Knabe eher ein tüchtiger Baumeister, als ein berühmter Musiker werden könnte.

Indess die Sorge für die Erziehung und Vorbereitung zu dem künftigen Berufe des Sohnes ruhte nicht lange in den Händen des Vaters. Er starb, ehe Theodor sein zwölftes Jahr erreicht hatte.

Dieses traurige Ereigniss veranlasste den Bruder des Verstorbenen, den berühmten Componisten und Clavier-Virtuosen *J. P. Pixis*, zu einer Reise nach Prag, um die tief betrübte Familie zu trösten und die Zukunft des Knaben zu besprechen. Allein der Oheim und die Mutter kamen darüber zu keinem Entschlusse, da der Knabe auf die wiederholten Fragen des ersteren über die Wahl seiner künftigen Thätigkeit nie eine Antwort gab, ja, sogar unsanft dadurch berührt schien, und durch nichts eine entschiedene Neigung oder Vorliebe für irgend einen Stand verrieth.

Der Oheim musste zu seinem Bedauern Prag wieder verlassen, ohne den hauptsächlichsten Zweck seiner Reise erreicht zu haben. Unter dem Nachlasse des Verstorbenen befand sich eine werthvolle Violine, welche dieser vor mehreren Jahren von seinem Bruder zum Geschenk erhalten hatte. Herr *J. P. Pixis* versprach seiner Schwägerin, das kostbare Instrument zum Vortheil der Familie in Italien oder in Paris zu veräussern, liess vorläufig eine Banknote von tausend Gulden dafür zurück und nahm die Violine mit.

Das brachte den Knaben zum Sprechen. Er brach das bisherige Schweigen über seine innerste Neigung und gestand nun erst, wie ein Jüngling, dem die Geliebte entrissen wird, der Mutter seine tiefe Liebe zur Tonkunst und seinen Entschluss, sich der Musik zu widmen. Der Oheim war kaum acht Wochen von Prag weg, als er einen Brief von seiner Schwägerin erhielt, worin sie ihm den wahrhaft leidenden Zustand Theodor's und seine unbezwingliche

Sehnsucht nach der Violine seines Vaters schilderte, und ihn dringend bat, das Instrument nicht zu verkaufen, da ihr Sohn sich dahin ausgesprochen habe, nur in dem Studium der Musik die Befriedigung seiner Neigung und, wie er hoffe, sein Lebensglück finden zu können.

Das entschied natürlich, und Theodor wurde bald darauf (1843) Schüler des Conservatoriums zu Prag, das er nach Vollendung einer dreijährigen, eifrig angewandten Lehrzeit (namentlich unter Leitung des Prof. Wildner) mit den glänzendsten Zeugnissen verliess.

Sofort liess ihn sein Oheim zu sich nach Baden kommen und nahm ihn von da mit nach Paris. Hier erregte sein Spiel bereits so viel Aufsehen, dass ihn der berühmte Habenek, damals Director der Conservatoire-Concerte, zum öffentlichen Auftreten in einem Concerte einlud, was denn auch mit dem erfreulichsten Erfolge geschah.

Im folgenden Jahre hatte er das Glück, in Cannstadt, wo sich Vieuxtemps drei Monate lang aufhielt, den unschätzbaren Unterricht dieses grossen Meisters benutzen zu können, der ihm die schönste Zukunft prophezeite. Von dieser Zeit her schreibt sich die Vorliebe des Dahingeschiedenen für Vieuxtemps' Compositionen, welche er, besonders auch die grossen Concerte desselben, ganz ausgezeichnet vortrug.

Er besuchte darauf die rheinischen Städte Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt u. s. w., und sein Spiel fand überall den grössten Beifall. Auch war er auf dieser Reise so glücklich, eine Empfehlung an die Frau Herzogin von Orleans in Paris von Dero Frau Mutter zu erhalten.

So betrat er zum zweiten Male mit erhöhten Hoffnungen die Residenzstadt Louis Philippe's. Er wurde der Herzogin von Orleans vorgestellt, hatte sich einer huldvollen Aufnahme zu erfreuen und sollte durch Vermittlung der hohen Frau in acht Tagen vor dem Könige spielen. Dieses beglückende Versprechen wurde ihm am 18. Februar 1848 — und sechs Tage darauf waren mit so vielem Anderen auch alle Hoffnungen des jungen Künstlers unter den Trümmern des Thrones begraben.

Die Tage der Republik waren nicht geeignet, der Kunst eine Heimat in Paris zu bereiten. Pixis kehrte nach Baden zu seinem Oheim zurück und machte in den nächsten Jahren mehrere Kunstreisen, auf denen er namentlich auch in Frankfurt, Köln, Hannover und Berlin auftrat und überall eine glänzende Aufnahme fand.

Im Herbste 1850 erhielt er den ehrenvollen Ruf nach Köln als Lehrer des Violinspiels an der Rheinischen Musikschule und Mitglied des Orchesters, und nach Franz Hartmann's Tode trat er in dessen Stelle als Concertmeister.

Von hier aus machte er in den Herbst- und Weihnachts-Ferien auch ferner noch Reisen ins Ausland, als deren Glanzpunkte seine Kunstreise durch Holland im Jahre 1853 und sein Auftreten in Paris im Jahre 1855 zu erwähnen sind. In Amsterdam erregte er in den Concerten von *Felix Meritis* besonders durch den Vortrag der Concerte in *E* von Vieuxtemps und in *D* von Beethoven grosses Aufsehen. In Paris spielte er sechs bis acht Mal in den Concerten, welche der kölner Männergesang-Verein dort im September und October vorigen Jahres gab. Gleich bei seinem ersten Auftreten in dem Concerte am 25. September „gewann sein vortreffliches Spiel“ — wie die öffentlichen Blätter sich ausdrückten — „im Vortrage einer Phantasie von Vieuxtemps und einer anderen von seiner eigenen Composition durch den schönen vollen Ton, die ausgezeichnete Reinheit, die vollendete Technik, mit welcher er besonders in dem letzten Stücke ganz enorme Schwierigkeiten mit der grössten Leichtigkeit überwand, und durch den ausdrucksvollen Vortrag rauschenden Beifall und Hervorruf.“ Nach allen seinen Leistungen in den folgenden Concerten wurde er jedesmal wiederholt gerufen. Es war schade, dass sein würdiger Oheim nicht Zeuge dieser glänzenden Anerkennung seines Neffen in Paris, der hohen Schule und vorzugsweisen Heimat des vollendeten Violinspiels, sein konnte. Jene Anerkennung war aber noch um so ehrenvoller, als die Concerte des Männergesang-Vereins im Saale Herz neben einem sehr gebildeten Publicum stets die Auswahl der pariser Künstler versammelten.

Und in der That, Theodor Pixis verdiente diese Auszeichnung der *bravos spontanés* in einer Stadt, wo so mancher Beifall nur ein gemachter ist, vollkommen. Sein Spiel hatte sich namentlich in den letzten Jahren zu einer seltenen Vollendung heraufgebildet und zeigte die Meisterschaft im ganzen Umfange des Wortes. Wer Beethoven's und Vieuxtemps' grosse und breite Compositionen so vorträgt, wie er es that, der steht auf der Höhe der wahren musicalischen Kunst und der vollkommenen Technik zugleich. Richtige Auffassung des Ganzen, voller und gediegener Ton, Reinheit und staunenswerthe Sicherheit in Doppelgriffen aller Intervalle, bewusster Adel im Tragen der ernsten Melodie, Zartheit und Zierlichkeit in der Ausführung des Anmuthigen und Lieblichen und jeder Art von Ornamenten, eine treffliche Bogenführung, Leitern von Staccato, in denen keine Sprosse auch nur um eine Linie zu nah oder zu weit von der anderen stand — das alles zusammengehalten und beherrscht von einer wahrhaft classischen Ruhe, die auch bei leidenschaftlichem Ausdrucke nie das Maass

verlor und selbst seiner äusseren Haltung einen edeln, harmonischen Ausdruck verlieh — das waren die hervorstechenden Eigenschaften des Künstlers, den wir verloren haben und der in seinem sechsundzwanzigsten Jahre diese hohe Stufe erreicht und menschlichem Ermessen nach noch eine lange und grosse Wirksamkeit für die Kunst vor sich hatte! Zu jenen Vorzügen gesellte sich noch eine ausserordentliche Fertigkeit im Vornblattspielen und ein bewundernswerthes musicalisches Gedächtniss, welches ihn nie im Stiche liess, so dass er nicht nur kürzere Stücke, sondern auch die grössten Concerte, und sogar das Beethoven'sche, auswendig spielte. Und dabei war nicht die geringste Affectation, von welcher überhaupt so wenig wie von irgend einer Charlatanerie bei ihm auch nur die leiseste Spur vorhanden war; das Auswendigspielen war ihm zur anderen Natur geworden, er fühlte sich freier und konnte sich nur dann recht in die Reproduction des Kunstwerks grosser Meister versenken, wenn er kein Pult und kein Notenblatt vor sich hatte.

Aber auch als Lehrer hat er Treffliches geleistet, wie namentlich die Prüfung der ersten Violinclassen an der Rheinischen Musikschule, welche in diesen Tagen abgehalten worden ist, auf erfreuliche und schmerzliche Weise zugleich bewiesen hat.

Von seinen Compositionen sind zwei Hefte Lieder und mehrere Solostücke für die Violine mit Clavier-Begleitung gedruckt und sehr beifällig aufgenommen worden. Andere, namentlich Phantasieen und Variationen in glänzendem Concertstil für Violine und Orchester geschrieben, hat er handschriftlich hinterlassen; unter diesen sind die Phantasie über italienische Melodien, die Variationen über schwedische Lieder und eine Phantasie nach Lamartine's *Le poëte mourant* auszuzeichnen.

Sein Ende war herzerschütternd; nach fünftägigem Krankenlager starb er am 1. August, Abends halb elf Uhr, fern von den Seinigen und, obwohl unter treuer Pflege, doch ohne einen letzten Druck von Freundeshand, da Niemand die plötzliche Wendung zum Schrecklichsten ahnen konnte. Ein Gehirnschlag vernichtete sein irdisches Dasein. Am 30. August versammelten die feierlichen Exequien in der hohen Domkirche seine zahlreichen Freunde, Schüler, Verehrer und Kunstgenossen.

L. Bischoff.

**Protest gegen die zweite, verbesserte und von H. W. Stolze revidirte Stereotyp-Ausgabe (Wolfenbüttel, bei L. Holle) von L. van Beethoven's letzten Clavier-Sonaten.**

An Herrn Professor Bischoff.

Im Sommer 1850 erwiesen Sie mir die Ehre, mich zur gelegentlichen Mitarbeitung an der von Ihnen in Köln zu gründenden Musik-Zeitung aufzufordern, und ich versprach zuvörderst den Versuch einer kritischen Beleuchtung der letzten, so wenig gekannten und zu abweichenden Kunst-Ansichten immer noch Anlass gebenden Clavier-Werke 101, 102 (zwei Sonaten mit Violoncello), 106, 109, 110 und 111 Beethoven's zu liefern. Leider mangelte mir seitdem bei meinen fast beständigen Reisen die nöthige Ruhe und Anregung zur Bearbeitung eines Stoffes, der Schwierigkeiten mannigfacher Art bot.

Dann aber wollte es mich auch dünken, dass, um die Allmacht der Meisterschaft, die alle geheimnissvollsten Tiefen des Tonreiches durchwühlende Kühnheit der Harmonie, die Ursprünglichkeit der mit dem ungestümen Erguss titanischer Kraft abwechselnden und in den Zauber der Anmuth und des Liebreizes getauchten Gedanken, welche diese Tondichtungen von Beethoven's früheren — bewunderten selbst — noch so wesentlich unterscheidet, erkennen und anstaunen zu helfen, gelehrte Commentare, gründliche und noch so beredte Analysen (hätten meine Kenntnisse und rhetorischen Talente auch dazu hingereicht) weit zurücktreten müssten vor einer lebendigen Erläuterung, einem Vortrage, der schwungvoll und doch maasshaltend, getreu, objectiv und doch tief innerlich empfunden gelänge. Diese Eigenschaften des Vortrages zu erstreben, diese wahrste, edelste Virtuosität mir zum Ziel zu setzen und, zu reiferer Erkenntniss (zur Befähigung, ihm nahen zu dürfen) gelangt, mir jene neueste, allerneueste Clavier-Musik zum geistigen Eigenthum zu machen, ward mir Lebens-Aufgabe, für deren Lösung ich keine andere Belohnung hoffe als jene, mit Erfolg durch das Erworbene auf Andere zu wirken.

Mein Aufenthalt im Norden bietet mir zwar selten Gelegenheit, Zuhörerkreise zu versammeln, in denen ein wahres Verlangen nach Höherem waltet, in denen Herzen, die fähig sind, entzündet und durch das in sich aufgenommene Schöne erhoben zu werden, nicht der Zahl derer weichen, die das nur beachten und hochstellen, was, für sie berechnet, sich zu ihnen herablässt. Dennoch unterlasse ich nicht, immer einen oder den anderen jener Schätze öffentlich zu

Gehör zu bringen, so wie ich auch, so oft es nur thunlich ist, einzelnen verwandten Gemüthern privatim mehrere derselben — in geweihten Stunden selbst alle — mit jener Liebe aufdecke, die man vielleicht in vollerm Maasse da spendet, wo Vorurtheile noch zu bekämpfen sind.

Das von mir gewählte werkhätige Verfahren förderte indess zwar langsam, gebrach es dennoch einem Streben, das so entschlossen sich Bahn zu brechen trachtete, nicht an Aufmunterung, die mich bestärkte, auf dem eingeschlagenen Wege fortzuschreiten. So ward ich immer länger und länger von der Erfüllung des einst gegebenen Versprechens abgehalten, was Ihnen um so weniger erheblich erschienen sein muss, als Ihre Zeitschrift mittlerweile durch ausgezeichnete mitwirkende Kräfte zu einem der achtungswürdigsten Organe für Musik sich emporgeschwungen hat.

Vor Kurzem stiess ich aber auf eine den Titel: „Beethoven's sämtliche (?) Compositionen, zweite, verbesserte Auflage, Wollenbüttel, bei L. Holle, führende Ausgabe, und wurde beim Durchblättern des zweiten Bandes, Beethoven's letzte achtzehn Sonaten enthaltend, durch eigenthümliche Fehler, vorsätzliche Aenderungen verathend, so empfindlich berührt, dass ich die allerletzten fünf, für Pianoforte allein, einer genaueren Prüfung unterzog, um Ihnen deren Ergebnisse mitzutheilen, was ich denn heute voller Entrüstung über das Verfahren des Herausgebers zu thun mir erlaube.

Da eine grosse Ungerechtigkeit im unmotivirten Beschuldigen läge, so mögen Urtheilslähige durch folgende Belege überzeugt werden, wie sehr ältere, wohlbekannte Versündigungen an Beethoven hier überboten worden sind. Nicht nur sind einzelne Noten geändert, andere ausgelassen, sondern es sind sogar neue hinzugefügt; ungewöhnliche Rhythmen sind gerade gerichtet, schnelle Tactarten in mässiger verwandelt, Forte-, Piano-, Sforzando-, Staccato- und Pedal-Zeichen zugesetzt oder am unrichten Orte versetzt, andere Zeichen und deutsche Vortrags-Andeutungen gestrichen, Accorde, geniale Harmonieen vernichtet, durch andere, grundfalsche oder der Reihe des Gewöhnlichen entlehnte, ersetzt.

Möchte ich nun gleich in gerechtem Unwillen dem Drange folgen, jeden an diesen Werken verübten Frevel hervorzuheben, so will ich mich dennoch hier nur darauf beschränken, das Vornehmste davon aufzuführen.

Mit der *A-dur*-Sonate, Op. 101, welche nebst jenen aus *E-dur*, *As-dur* und *C-moll* weniger angetastet wurde, anfangend, machen wir im ersten, einen unerreich-

ten Zauber enthaltenden Stücke darauf aufmerksam, dass: 1) die Synkope vom ersten zum zweiten Tacte (S. 2, Z. 2) fehlt, und da Synkopen hier und namentlich in den Veränderungen der *Arietta* (Op. 111) eine so wichtige Rolle spielen, so ist deren Vorhandensein und richtige Setzung wesentlich\*); 2) steht nach dem Schlussfalle in die Dominant (S. 3, Z. 8, T. 9) statt  $e - h - e$ ,  $e - h$  ausdrücklich *dis*, eine Verdoppelung der grossen Terz der Septimen-Harmonie der oberen Dominant-Quint, welche Harmonie mit dem Dreiklange der Ober-Dominante über diesen liegensollenden Bass  $e - h - e$  in eigenartigen, erregten und wunderbar wirkenden Rhythmen abwechselt; 3) sind die diatonisch steigenden  $a \dots h \dots cis$  (S. 3, Z. 11, T. 10), letzteres *cis* ist hier zur zweiten Stimme geworden, durch  $a \dots cis \dots e$ , eine einzige Oberstimme bildend, ersetzt, und 4) bleibt ein bis zum Schlusse des Stückes, vom zweiten Theile des achten Tactes an, sich dehnendes *Crescendo* aus. Im folgenden, das Scherzo vertretenden, marschmässigen, geistsprudelnden Satze ist 1) ein *a* (S. 4, Z. 3, T. 3), die charakterisirende Note der Figur, gestrichen; 2) das erste *d* (S. 4, Z. 12, T. 3) vertieft, womit dieser in den tiefsten Tiefen vordringende Bass einen sinnlosen, unerträglichen Missklang, und zwar durch die Entstellung der ihn bildenden, ihrer harmonischen Bestimmung gewaltsam entrückten Intervalle, erzeugt. Wir schweigen über die unwesentlicheren Verunstaltungen, welche das ausgebliebene Auflösungszeichen vor dem Triller (S. 6, Z. 7, T. 1), das zugesetzte *b* vor dem *a* (S. 6, Z. 10, T. 3) zum Vorschein bringen. Uebrigens ist im canonischen Trio ein in allen Ausgaben befindlicher Druckfehler hier — vielleicht zufällig — beseitigt, was der Wahrheit gemäss bemerkt wird. — Einige den Gebrauch der Verschiebung betreffende Anmerkungen (U. C. — T. C. — „eine Saite“, „alle Saiten“, „nach und nach alle Saiten“) vermisst man im dritten Satze gänzlich. Beethoven machte sie in letzterer Zeit oft und genau. Gerade hier, im Adagio der grossen *B-dur*-Sonate, im Prestissimo (109) und im Adagio und Finale der *As-dur*-Sonate (bei und nach den drei Umgestaltungen des Fugenthema's) bringt deren Befolgung sehr schöne, überraschende Wirkungen hervor. Die Veranlassung ihres Verschwindens, der Entstellung des fünften Tactes und des Ausbleibens eines *e* (S. 7, Z. 8, T. 3) nicht wohl errathend, schreiten

\*) Die im Musikhandel selten gewordene Steiner'sche Original-Ausgabe dieser Sonate ist, obgleich die beste, treueste, von solchen Nachlässigkeiten auch nicht gänzlich frei. So auch die der *C-moll*-Sonate, Op. 111 (Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger), welche jedoch allen anderen vorzuziehen sind.

wir weiter. Die beiden *d*, statt *h* (S. 8, Z. 7, T. 2 — wohl nur Druckfehler); das falsch unterlegte *Fortissimo* (S. 10, Z. 1 und 2, T. 2); den durch die beabsichtigte, aber unterlassene Correctur der Quinten fünfstimmig gewordenen dreissigsten Tact der vierstimmigen genialen Nachahmungen; das erhöhte *c* (S. 10, Z. 12, T. 8); das nicht erhöhte *d* (S. 11, Z. 10, T. 5); die falsch gesetzten Sforzando-Zeichen (S. 12, Z. 1, T. 6, 7 und 8); die dem verminderten Septimen-Accorde abgelös'ten drei *c* (S. 12, Z. 3, T. 1) im Finale nur vorübergehend andeutend, müssen wir das Bestimmendere der Aufschrift: „Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit“, kurzweg durch „Allegro“ nicht sehr glücklich für Deutsche übersetzt finden.

Die Werke 109, 110 und 111, welche, als verschontere, weniger berührte, vor der gigantischen *B-dur*-Sonate noch flüchtig besprochen werden sollen, gehören, wie schon gesagt, mit dieser und der so eben untersuchten *A-dur*-Sonate zur hervorragendsten allerneuesten Clavier-Musik. Gibt es poetische Naturen, die sie je gehört haben, ohne mächtig ergriffen zu sein, ohne den ungeahnten tiefsten und nachhaltigsten Eindruck zu empfangen? — Es sind Dichtungen, welche die Musik-Literatur sonst nicht aufzuweisen hat; sie sind, was Inhalt, Neuheit und Mannigfaltigkeit der Form betrifft, ohne Muster, wie ohne Gegenstücke. Da keine Traditionen über deren Vortrag existiren, so ist man um so mehr darauf angewiesen, jede Belehrung aus den vorhandenen, von Beethoven herrührenden, diesen näher bezeichnenden, Kunstwörtern und Vortrags-Zeichen zu schöpfen. Dass im ersten Stücke der *E-dur*-Sonate S. 2, T. 5 und S. 3, Z. 11 und 12, T. 1, *Crescendos* hinzugefügt worden, muss also um so entschiedener gemissbilligt werden, als Beethoven sie hier durchaus nicht gewollt hat. Die kräftig hervorgehobenen verminderten Septimen-Accorde zu Anfange der beiden *Adagio espressivo* verlieren ihre so zu sagen mahnende Bedeutung, wenn sie nicht plötzlich stark eintreten. Denselben Tadel verdient auch das S. 3, Z. 3 und 4 angebrachte *For**te*; nach den schwungvoll hinanstürmenden Accorden muss, trotz des vorangehenden *Crescendo's*, das duftende Motiv plötzlich leise und über die (auch *p.*) sich entgegengestimmenden Bass-Figuren wie Herübergewehtes mild durchschimmern. Die S. 3, T. 1, zugefügte, von Beethoven geflissentlich ausgelassene Quint *dis*, worin die Erhöhung von *e* zu *eis*, von *cis* zu *cisis* (S. 3, Z. 3, 4, T. 6), wo also Dagewesenes das Eigenthümlichere so keck verdrängt, beweis't überdies, wie gewissenhafte Treue dem grossen Ludwig gegenüber von einzelnen deutschen Musikern jetzt noch

ausgeübt wird\*). Das *Prestissimo*, das *Andante* und die ersten Variationen mit Stillschweigen übergehend, stossen wir auf eine lange, unklare, italiänische, das „etwas langsamer als das Thema“ übersetzende Ueberschrift der vierten Variation. Diese selbst erleidet manches Missgeschick; wir heben namentlich die Quintenfolgen erzeugende Entstellung einer gluthsprühenden Stelle (S. 11, Z. 1 und 2, T. 3 — Z. 3 und 4, T. 1) hervor.

In dem naiv-innigen, ich möchte sagen: unbefangenen-liebenswürdigen, Motiv des ersten Satzes der wunderbaren

\*) Erlauben Sie mir, bei dieser Gelegenheit eine hieher wohl gehörende Bemerkung über die ähnliche, auffallende Aenderung einer seit über vierzig Jahre unangefochten gebliebenen — von Vielen bewunderten — Stelle in Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor, Op. 80, deren Urheber ungenannt ist, zu machen, — eine Bemerkung, die jeden gesinnungstüchtigen Musiker mit der Besorgniss erfüllen muss, dass, wenn ferner die unglückselige Sucht des Bessermachenwollens überhaupt und Unberufener insbesondere gestattet bliebe, diese an den letzten Sonaten mit Violoncello (Op. 102), an den 33 Veränderungen (Op. 120), an der *Missa solemnis*, an der neunten Sinfonie und den letzten Quartetten Glanzpunkte genug finden würden, bei denen sie ihrem Gelüste fröhnen könnten, und somit die kommenden Geschlechter statt der Harmonieen Beethoven's die ihrigen — freilich unschuldigeren — überliefert bekämen. Bewusste, corrigirt sein sollende Stelle ist in der in neuerer Zeit bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur, S. 3, Z. 12, T. 2, zu finden. — Ich besitze ein Exemplar dieser Phantasie, woraus Beethoven sie selbst (öffentlich?) gespielt haben soll, und das von ihm jedenfalls mit den Worten:

„An Freund Zmeskall,

vom ganz kleinen Autor selbst“,

begleitet, einer nicht unbedeutenden wiener musicalischen Persönlichkeit verehrt ist. Die unveränderte Beibehaltung der fraglichen, mit einem Auflösungszeichen versehenen vier *f* lässt leicht annehmen, dass die frühere Lesart, wo die Auflösung des *fis* auf ausnahmsweisem Wege geschah, die richtige ist, da Beethoven einen solchen Fehler gewiss nicht geduldet hätte. Ein meinem Exemplare vorangehendes, seine Echtheit zugleich bekundendes, kalligraphirtes Zueignungsblatt möge hier in Abschrift folgen:

„Gegenwärtiges Exemplar, welches L. van Beethoven laut dessen eigenhändig beigefügter Bestätigung seinem Freunde Zmeskall verehrt hatte, wurde von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates — die in Besitz desselben durch ihren ehemaligen Protector, weiland S. K. H. den Durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Rudolf, Cardinal Erzbischof von Olmütz, gelangte — dem Herrn Mortier de Fontaine bei Gelegenheit, als diese Phantasie aus gegenwärtigem Exemplare in dem Concerte der Gesellschaft am 20. December 1846 im k. k. grossen Redoutensaale zu Wien vorgetragen, als Anerkennung seines ausgezeichneten Vortrages achtungsvoll verehrt. — Im Namen der Gesellschaft: (Gez.) Friedrich E. Landgraf zu Fürstenberg, Präses. Dr. Moriz von Stubenrauch, Secretär. Friedrich Klemm, Vorsteher des Comite der Gesellschafts-Concerte. Ignaz Paul, Mitglied des leitenden Ausschusses und Mitvorstand des Comite der Gesellschafts-Concerte.“

*As-dur*-Sonate, Op. 110, findet sich beim Halt T. 4 ein leicht zu erkennender Druckfehler. So ist es aber nicht S. 3, Z. 8, T. 1, wo ein zugesetztes *a* vergebens seiner Auflösung harret; noch weniger S. 5, Z. 13 und 14, T. 3, wo ein Quartsext-Accord den Platz eines Dominant-Dreiklages sich widerrechtlich aneignet. Nur ein mit dem heutigen Tonsystem-Organismus unvollkommen Vertrauter konnte etwas zwar Abweichendes, das aber dennoch natürlich gegeben ist, absonderlich finden und sich veranlasst fühlen, im Scherzo-Satze S. 7, Z. 5, T. 5 — S. 8, Z. 9, T. 5, statt eines  $\frac{4}{4}$  vor *des* (das Stück ist aus *F-moll*) ein überflüssiges *b* zuzufügen und zwei Tacte später das nöthige *b* zu streichen.

Eben so arg sind in der hochpathetischen Einleitung eines Wunderwerkes (*C-moll*-Sonate, Op. 111) die düsteren Accordfolgen Tact 7 und 8 verdorben. Im erschütternden Allegro sind nur etwa S. 5 ungehörige Vortragszeichen  $\text{> } \text{> } \text{>}$  zu rügen und im zweiten und letzten Satze kleinere Fehler, welche bei Vorlage der Original-Ausgabe theilweise beseitigt werden können.

In der grossen *B-dur*-Sonate, Op. 106, ist aber von vorn herein der gewaltigen, strömenden Kraft, die Alles fortzureissen verkündet ( $\text{♩}$  Allabrevetact, Mälzel Metronom  $\text{♩} = 138$ ), ein entrüstendes „Halte ein!“ zugerufen; denn — Göthe's Worte sollten hier zur Wahrheit werden — „die jetzige Generation fürchtet sich vor aller echten Kraft, und nur bei der Schwäche ist es ihr gemüthlich und poetisch zu Sinne\*.“ Das einst so stolze, kühne Hauptmotiv, nun gebändigt, gebrochen ( $\frac{4}{4}$ -Tact, M. M.  $\text{♩} = 138$ )\*\*), ist unkenntlich, das heisst wahrhaft gemüthlich geworden. Seinem Gefährten, dem Cantabile, werden später auch (S. 6) ausgeklügelte Besserungsmittel nicht erspart und kleine Nonen-Intervallen zu grossen erhoben (S. 6, Z. 13, T. 5 und 7) u. s. w. u. s. w. Da eine Bene-

\*) Gespräche mit Göthe von J. P. Eckermann. I. Theil, S. 382.




\*\*) Beethoven's eigene Metronomisirung der neunten Sinfonie kann aus Gründen, die hier nicht zu erörtern sind, im Scherzo und dessen Trio namentlich Manchem unanwendbar scheinen. Herr C. Czerny hat sie in seinem sonst nicht sehr treuen Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen überall treulichst beibehalten; Hof-Capellmeister Dr. Franz Liszt hingegen, der dieselbe Sinfonie mit glücklichster Umgehung mancher Schwierigkeiten meisterhaft für zwei Pianoforte gesetzt hat, zog es vor, lieber gar keine Metronomisirung vorzuzeichnen, als hier oder da die Beethoven'sche vielleicht zu ändern. Das Verfahren Czerny's und Fr. Liszt's ist als das angemessenste zu rühmen, und unsere unmaassgebliche Meinung jedenfalls die, dass Beethoven's Metronomisirung da, wo sie, wie in dieser Sonate Op. 106, vorhanden ist, durchaus unangetastet bleibe, und wo keine ist, auch keine hinzugefügt werde.

dictiner-Geduld dazu gehörte, alle die Zusätze an Vortragszeichen, die hier wimmeln, anzuführen, so erwähnen wir nur einiger Verwechslungen von ganzen mit halben Noten (S. 6, Z. 11, T. 5 — S. 10, Z. 1, T. 5); unrichtiger Setzung des Octaven-Zeichens (S. 7, Z. 7, T. 2 — S. 8, Z. 2, T. 4); auffallender Fälschungen (S. 8, Z. 8, T. 6), wo der Bass, anstatt auf *h*, dem gewesenen *G*-Dreiklange gehörend, auf *c* springt und so der kommenden Harmonie zuertheilt wird; S. 9, Z. 10, T. 5, wo das ursprüngliche Motiv des Ganges im Bass  $\widehat{d\dots g\dots e} - f$ , hier in letzter Versetzung nicht mehr dieselben Intervalle der grossen Quart, der kleinen Terz, sondern die der verminderten Quart:  $\widehat{c\dots f}$ , der verminderten Terz:  $\widehat{f\dots d\dots e}$  durchstreift. Durch die auch alterirte Begleitung ergibt sich hier eine *F-moll*-Harmonie, anstatt einer in *Fes-dur*. Unbegreiflich ist es, dass dieselbe, in leiterfremder Tonart schon vorkommende Stelle Gnade gefunden hatte.

Das Scherzo, das jetzt folgt, bleibt fürs erste weg und findet sich erst nach dem Adagio, mit M. M.  $\text{♩} = 132$  versehen, wieder. Es übrigens in diesem, dem Beethoven'schen Zeitmaasse ( $\text{♩} = 80$ ) um mehr noch als die Hälfte langsameren Tempo vortragen, hiesse geradezu, diese, die höchsten Sphären der Poesie erreichende Anwendung dämonischen Muthwillens, zu einem gemüthlichen deutschen Ländler umwandeln.

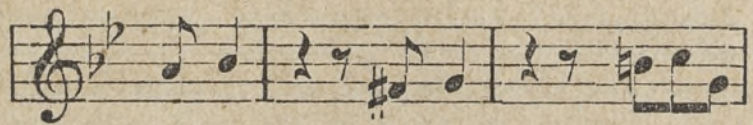
Im Adagio (*sostenuto* ist, nebenbei gesagt, weil es wohl mit *appassionato* zu paradox klang, gestrichen) — im Adagio, sage ich, legt sich des Bearbeiters verbessernde Hand eben so wenig Zügel an, wie im Vorhergehenden und Nachfolgenden. Wir erwähnen nur die S. 13, Z. 12, T. 3 und S. 17, Z. 12, T. 3 ersonnenen Correcturen; das geschmacklose Verbrämen des vierten Tactes nach Wiederkehr (in *D-dur*) des gefühlvollen Gesanges (S. 16, Z. 7); die S. 14, Z. 3 und 4, T. 2, von *H-dur* nach *D-dur*, S. 18, Z. 3 und 4, T. 3, von *Es-dur* nach *Fis-dur* zurückführenden herrlichen Modulationen, die durch ihren besonderen Rhythmus noch einen so eigenthümlichen Zauber erhielten, und hier in gerade Zeitgliederungen oder, deutlicher gesagt, in die gewöhnliche rhythmische Anordnung der  $\frac{6}{8}$  gebracht werden. Wo also Beethoven einen Hauch von Milde und stiller Ergebung ausgoss, der bis zum tiefsten Innern rührend drang, hat des Bearbeiters Entweihung eine triviale Symmetrisirung, eine tödliche Monotonie erzeugt.

Diesem in lautloser Stille verhallenden Adagio schloss sich ein phantastisches Largo im  $\frac{4}{4}$ -Tact mit der Bemerkung

kung an: „*Per la misura si conta sempre quattro semicrome, cio è* “ und M. M.  = 76. Das Largo, das, nach dem Scherzo verlegt, jener Bemerkung hier bar ist, erhält eine andere, doppeltschnellere Bewegung ( = 76) vorgezeichnet! Der den Zustand einer förmlichen Unbelebtheit und des allmählichen Erwachens aus dem träumerischen in sich Versunkensein des Adagio malende Anfang dieses unnennbar schönen Stückes ist vernichtet und einer Ausgeburts des Unsinnigen nicht unähnlich gemacht. Ueberhaupt ist durch dieses Durcheinanderwerfen der Sätze die Bedeutung dieser Introduction zur Fuge, der innere Zusammenhang, die Gliederung, die Gestalt des ganzen erhabenen Werkes untergraben\*).

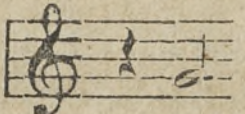
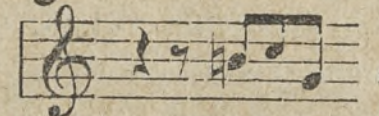
Gegen die darauf folgende Fuge, die majestätisch-energische, einzige Form, mit der das Riesen-Clavierstück beschlossen werden konnte, ist manches Anathem geschleudert worden; da aber hier nicht der Ort ist, wo für ihre Vertheidigung Lanzen gebrochen werden sollen, so sei es wenigstens vergönnt, im Allgemeinen zu bemerken, dass bei allem contrapunktischen Aufwande, allen bei unseren gelehrten Vorfahren beliebten Spitzfindigkeiten, als Vergrößerung, Umkehrung des Hauptmotivs, dessen widrige, rückgängige oder rückgängig verkehrte Bewegung u. s. w. das Stück, weit entfernt, trocken oder scholastisch zu sein, mächtig die Einbildungskraft des Hörers ergreifen kann, wenn dieser nicht Alles gleich zu fassen und zu übersehen begehrt, wie es die meisten Musiker verlangen, sondern reflexionslos sich den Eindrücken dieser Genie-Blitze hingibt. — Zurück zur Untersuchung.

Kaum lässt man in Wolfenbüttel — oder Celle, denn Herr Stolze ist dort Stadt- und Schloss-Organist, wie wir so eben aus der Liste der Bach-Gesellschafts-Mitglieder ersehen —, kaum lässt man also dort die erste, den Turnierplatz betretende Stimme mit dem entschlossen-feurigen Hauptmotiv sich Bahn brechen, im doppelten Contrapunkte als Gegenmotiv die Antwort begleiten und ein untergeordnetes



noch anstimmen, so unterschiebt Herr Stolze dem Schlusse (3. Tact) desselben seinen eigenen Gedanken und zwar in die-

\*) Beinahe Aehnliches ist im eben erwähnten vierhändigen Arrangement der neunten Sinfonie Beethoven's durch Herrn C. Czerny zu Tag gefördert worden, indem dieser das ganze Scherzo mit allen Wiederholungen dem Trio folgen lässt, anstatt (wie S. 73 der Partitur) zur schnell abschliessenden Coda überzugehen, wodurch der prächtige Satz (an einigen Orten selbst von Orchestern so aufgeführt) eine seiner Wirkung nachtheilige Ausdehnung erlangt.

ser Form: . Da aber Beethoven gerade das Theilchen: , um mit einem versetzten Bruchstücke des ersten Gegenmotivs über die das Hauptthema zu Ende bringende dritte Stimme Zwischensätze zu bilden, benutzt, so ist es schwer, zu errathen, was Herr Stolze eigentlich veranlasst hat, diese Notengruppe ohne weitere Umstände zu vertilgen.

Hier brechen wir unsere Untersuchungen ab; denn wir wissen genug, um den Schluss zu ziehen, dass entweder eine beispiellose Missachtung des gewaltigen Geistes Beethoven's dazu gehört, um seine Werke frevelnd anzutasten, oder die grosse Anmaassung, sich über seinen musicalischen Standpunkt erhaben genug zu glauben, um seine Harmonieen verbessern zu wollen. Dass jenseit des Rheines dergleichen geschehen konnte, ist bedauernswürdig genug; dass aber in unseren Tagen Deutsche (des ehrwürdigen Altmeisters, dessen berühmter Name auf diesen Werken wohl als Lockspeise prangt, aber keinem Kunstverständigen den Verdacht, als habe er sich an den gerügten Veründigungen betheilig, einflößen wird, nicht zu gedenken), dass Deutschland, die Wiege eines auf dem Weltschauplatze in vorderster Reihe stehenden, unsterblichen Meisters — Deutschland, die Pflegerin, die treu sein sollende Hüterin seiner unerreichten Tonwerke, Verstümmelungen derselben aufischt, ist wahrhaft empörend und verdient öffentlich gerügt zu werden.

Einer neuen purificirten Auflage wollen wir Glück und Gedeihen gern wünschen. In ihrer jetzigen Gestalt sei ihr aber jede weitere — und ihrer äussersten Billigkeit wegen wahrhaft drohende — Verbreitung durch alle Mittel verwehrt, und es scheint uns Pflicht der Pietät gegen Beethoven, dass auch andere Musik-Zeitungen durch Hinweisung auf diesen Protest das Ihrige zur Ehrenrettung Beethoven's beitragen.

Moskau, den 3/15. August 1856.

Mortier de Fontaine.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** In einer der letzten Versammlungen der Philharmonischen Gesellschaft hörten wir eine Overture in C-dur für grosses Orchester von Louis Brassin, welche allgemein ansprach. Sie ist im heiteren Stile geschrieben, hat frische Melodieen und zeigt eine bei einem so jungen Componisten seltene Gewandtheit in Handhabung der Form und der Instrumentirung.

Wir haben Gelegenheit gehabt, die Partitur der Choral-Sinfonie, mit welcher Herr F. W. Vogt von hier den akademischen Preis in Berlin gewonnen hat, einzusehen: sie besteht aus einem

Instrumentalsätze über das Thema des Chorals: „Ein' feste Burg“, in welchen am Schlusse der vierstimmige Gesang des Chorals einfällt; das Ganze bekundet ein recht hübsches Talent, und die contrapunktische Arbeit zeugt von tüchtigen Studien.

Zu dem Sängerfeste auf morgen sind grossartige Vorbereitungen getroffen.

Es ist allgemein aufgefallen, dass bei den Exequien für den verewigten Concertmeister Th. Pixis in der hohen Domkirche am 30. August die beabsichtigte Aufführung des *Requiem* von Mozart von der geistlichen Behörde nicht gestattet worden ist, zumal, da die officielle Kunde von der Aufführung desselben *Requiem*s in diesen Tagen bei dem Seelenamte für den Capellmeister P. von Lintpaintner in der katholischen Kirche zu Stuttgart den Beweis gab, dass das unsterbliche Werk des grössten deutschen Tonsetzers nicht durch eine allgemein gültige Satzung der Kirche in den Bann gethan ist. Wenn das Circular des erzbischöflichen Vicariats vom 10. August 1854 mit Recht „eine strengere Sichtung und Beschränkung“ der kirchlichen Werke mit Instrumental-Begleitung verlangt und nur „solche Musikwerke zur Aufführung zulassen will, welche die Herzen zur Andacht stimmen und wahrhaft erbauen“, so dürfte die Erhebung zu Gott und die tiefe Andacht, zu welcher Mozart's *Requiem* ein halbes Jahrhundert lang Tausende von Christenherzen gestimmt hat, sicherlich eine ganz andere und der Kirche würdigere sein, als diejenige Stimmung, in welche man durch Compositionen von trivialen und modern-italiänischen Melodien versetzt wird, wenn sie auch ohne Instrumental-Begleitung und ohne Frauenstimmen gesungen werden.

**\*\* Hamburg.** Am 2. September betrat Fräul. Nina Hartmann, Tochter des leider so früh-verstorbenen Concertmeisters F. Hartmann in Köln, welche ihre künstlerische Ausbildung der Rheinischen Musikschule und hauptsächlich dem Herrn Gesanglehrer Ernst Koch in Köln verdankt, hier zum ersten Male die Bühne als Adalgisa in Bellini's *Norma*. Trotz der Befangenheit, mit welcher die junge Sängerin auftrat, erhielt sie gleich nach dem Vortrage des Gebets lauten Beifall, der sich im Duett mit Sever zum Enthusiasmus steigerte und den ganzen Abend durch anhielt. Fräul. Hartmann wurde vier Mal, bei offener Scene und am Schlusse, gerufen; der Erfolg war vollständig. Dem Vernehmen nach ist sie für unsere Bühne engagirt, wozu wir dem Director Sachse nur Glück wünschen können. Die *Norma* sang Frau Viola-Mittermayer (Frau Palm-Spatzer hat ein ernster Fieber-Anfall noch nicht zum Auftreten kommen lassen). Frau Viola hat eine grosse Stimme und für dieses schwere Material eine treffliche, in jeder Hinsicht gediegene Ausbildung. Da sie aber *Mezzo Soprano* ist, so machte ihr die Höhe der Partie der *Norma* auch trotz des Transponirens einige Mühe. In dem Ensemble des grossen Duetts sang Fräul. Hartmann die Oberstimme und hatte sich auch des besonderen Beifalls unserer Capellmeister, der Herren Ignaz Lachner und F. Dupont, zu erfreuen.

Nach einer Correspondenz aus Königsberg in der Kölnischen Zeitung vom 4. September hat sich die k. Hof-Opernsängerin Fräul. Johanna Wagner am 30. August dort mit dem Appellationsgerichts-Referendarius Herrn Jachmann, der vor Kurzem von dem königsberger Landkreise in zweiter Reihe zum Landrathe gewählt wurde, verlobt.

Die österreichische Gesandtschaft in Stockholm hat an das Oberstkämmerer-Amt in Wien einen schweren silbernen Lorberkranz von meisterhafter Arbeit und grossem Werthe gesandt, welcher von den kunstliebenden Damen Stockholms dem österreichischen Kammersänger Herrn Ander für sein Wirken als Sänger und als Wohlthäter der Armen in Stockholm gewidmet wurde.

**Wien.** Das für Robert Schumann projectirte Todtenamt konnte nicht abgehalten werden, da der Verstorbene sich zur evangelischen Confession bekannte.

In Prag wird eine Wagner-Woche vorbereitet, in welcher „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ zur Aufführung kommen sollen, und zwar bei Gelegenheit der diesjährigen Versammlung der Forst- und Landwirthe, wozu bereits an 1100 Wohnungen bestellt worden sind. Die Verehrer Wagner's hoffen von dem unverdorbenen Geschmack der Bewohner der Wälder und Fluren eine unparteiische Würdigung der Kunstwerke der Zukunft.

## Ankündigungen.

### Conservatorium der Musik in Dresden.

*Das Dresdener Conservatorium ist durch die höchst erfreuliche und zahlreiche Theilnahme, die es seit seiner Begründung beim musicalischen Publicum gefunden, in den Stand gesetzt, mit dem*

**1. October d. J.**

*den zweiten Lehrcursus in Wirksamkeit treten zu lassen, und zwar in ganz gleicher Einrichtung wie der am 1. April d. J. begonnene erste Cursus für alle Zweige und Theile der Musikbildung und Ausübung sowohl im Gesange als auch im Pianofortespiel, der Orgel und aller gebräuchlichen Orchester-Instrumente.*

*Nähere Auskunft über die Lehrer der einzelnen Lehrzweige, so wie die sonstigen Einrichtungen gibt das in jeder Buch- und Musicalienhandlung zu erhaltende Programm.*

*Anfragen und Anmeldungen wolle man an den Unterzeichneten richten.*

Dresden, den 20. August 1856.

**Friedrich Tröstler**, königlicher Kammermusicus.

*In Körner's Verlag in Erfurt erschien in vierter, verbesserter Auflage:*

**Ritter's Kunst des Orgelspiels.** Vollständig in drei Theilen, die auch einzeln abgelassen werden.

*Diese Orgelschule ist in Bezug auf Methode anerkannt die beste, so dass sie mit Beifall in allen guten Seminarien sicher Eingang findet.*

*So eben erschien und ist in allen Buch- und Musicalienhandlungen vorrätbig:*

### H. Enckhausen,

#### Der erste Unterricht im Clavierspiel.

Eine Reihenfolge methodisch geordneter Uebungsstücke für den progressiven Clavier-Unterricht, nach pädagogischen Grundsätzen componirt.

**Zweite Auflage. Erstes Heft.** Preis 15 Sgr.

*Unstreitig eine der brauchbarsten Clavierschulen, von der binnen wenig Jahren 1500 Exemplare schon abgesetzt wurden.*

*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.