

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 40.

KÖLN, 4. October 1856.

IV. Jahrgang.

**Inhalt.** Einige Worte über die Orgel in Russland. Von *Wlad. Stasoff*. — Das Mozartfest in Salzburg. III. Von \*\*\*. — Ankündigung einer vollständigen Ausgabe von *Händel's* Werken. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Anstellungen für das Orchester und die Rheinische Musikschule, Wiedereröffnung des Theaters — Aus *Rob. Schumann's* Nachlass).

## Einige Worte über die Orgel in Russland.

„Welche Rolle spielt die Orgel bei uns?“

„Gar keine.“ —

Eine auffallende und wenig tröstliche Antwort in einem Lande, in dem Orgeln in grosser Anzahl vorhanden sind, und seit mehr als 150 Jahren. Nichts desto weniger ist diese Antwort vollständig richtig.

Der allgemeine Gebrauch der Orgel bei uns datirt sich von den Zeiten *Peter's des Grossen*, wo die Vereinigung der polnischen Provinzen am Ende des siebenzehnten und der deutschen im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts Veranlassung zum Baue von zahlreichen Kirchen für verschiedene Confessionen im russischen Reiche wurde, in denen denn auch Orgeln erschienen. Aus einer vollständig vorhandenen Correspondenz *Peter's des Grossen* ist bekannt, dass er in einem eigenhändigen Schreiben einen seiner ausländischen Correspondenten beauftragte, ihm eine Orgel aus Holland oder Deutschland zu verschreiben für eine neu gegründete lutherische Kirche. Unter seinen Nachfolgern finden wir, dass im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts (und noch mehr des neunzehnten) in den meisten Gegenden unseres Reiches für die ins Leben getretenen katholischen und lutherischen Kirchen viele Hunderte von Orgeln gebaut wurden.

Der griechisch-russische Cultus findet überhaupt Instrumente beim Gottesdienste nicht zulässig — die menschlichen Stimmen allein nehmen Theil an den Lobgesängen der Kirche —, folglich kann von irgend einer Bedeutung der Orgel für die russische Kirche nicht die Rede sein. Doch kann man nicht umhin, sich darüber zu verwundern, dass sich im Laufe von 150 Jahren durchaus kein Geschmack für Orgel und Orgel-Compositionen gebildet hat. Von rein musicalischer Seite betrachtet, ist die Orgel ein

Instrument, wie ein anderes, und das noch vollständiger; denn sie ist eine harmonische Verbindung mehrerer Instrumente zugleich, wie das Orchester. Soll man nun über das Factum nicht staunen, dass wir seit den Zeiten *Peter's des Grossen* von West-Europa her alle Formen der Musik, den Gebrauch aller Arten musicalischer Instrumente bei uns eingeführt, Orchester gebildet, in allen Musik-Gattungen nicht nur Componisten, sondern auf einzelnen Instrumenten sogar Virtuosen besitzen — und dennoch die Orgel allein, das kolossalste und erhabenste Instrument, fast ganz vergessen haben? Im Laufe dieser 150 Jahre wurde unser Interesse für Oper, Oratorium, Ballet, Lied (und für das Lied ganz besonders), Symphonie, Quartett aufs lebhafteste erregt; zu gleicher Zeit wurde in uns das Bedürfniss rege, das im Westen von Anderen schon früher Begonnene durch das eigene Talent fortzusetzen, zu erweitern: und so erschienen denn bei uns Componisten und Virtuosen für alle Musik-Gattungen und Instrumente; nur die Orgel blieb verwaist.

Und warum? Sind denn die Orgel und die Orgel-Compositionen etwas so Abgeschiedenes und mit der Musik und allen ihren Gattungen in keiner Verwandtschaft und keinem nothwendigen Zusammenhange Stehendes, etwas Ueberflüssiges und Entbehrliches?

Ungeachtet des Vorhandenseins vieler Hunderte von Orgeln haben wir bis jetzt nicht nur keinen russischen Organisten (um so weniger also eine russische Orgel), sondern man hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, zu erfahren, ob nicht auch in diesem Zweige der musicalischen Composition Grosses geleistet worden! Bis jetzt blieb für uns alles auf die Orgel und die Composition für dieselbe Bezügliche ein tiefes Geheimniss, eine *Terra incognita*. Die Apathie gegen die Orgel liegt bei uns in der Luft, und das in solch einem Grade, dass sogar die hieher kommenden Organisten,

die bei den Kirchen nicht griechischer Confessionen angestellt worden, von ihr angesteckt werden. Anfänglich sind sie zwar beeifert, auf ihren zuweilen ausgezeichneten und gleich ihnen aus Deutschland verschriebenen Orgeln einige von den berühmten Sachen, die sie bei sich in der Heimat gehört und lieb gewonnen, zu spielen. Aber sie machen diese Uebungen für sich selbst, weil Niemand weder die Lust noch die Nothwendigkeit verspürt, sie zu hören. Da nun auch unter den verschriebenen ausländischen Organisten bis jetzt nicht ein einziges von jenen selbstständigen und mächtigen Talenten vorhanden gewesen, die, durch Charakter und Fähigkeit gleich energisch wirkend, ihr ganzes Leben nur um der Kunst willen an die Kunst setzen, so wurden die gut gemeinten Bemühungen der besseren Organisten bald lahm; die mitgebrachten Hefte der einstmals sie begeisternden Orgel-Compositionen wurden zur Seite geschoben, und während der übrigen Lebensjahre begnügten sie sich mit einem bedeutungslosen, mechanischen, formellen Accompagnement des vorgeschriebenen rituellen Choralgesanges, und ergingen sich höchstens hier und da in einigen Tacten träger, seelenloser Präludien.

Auf diese Weise schwand bei uns die letzte Möglichkeit, eine nähere Bekanntschaft mit der Orgel und allem dem, was für sie geschrieben worden ist, zu machen; es hat sich die Meinung immer mehr eingewurzelt, dass die Orgel bloss in der katholischen und lutherischen Kirche zulässig und nothwendig, sonst aber überall überflüssig und unnütz sei. Vergessen wir dabei nicht, dass die Orgel in der Epoche ihrer vollen Entwicklung bei uns eingeführt wurde. Die ersten Organisten wanderten zu uns im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ein, als ganz Deutschland von den würdigen Schülern und Nachfolgern der berühmten Orgelmeister des siebzehnten Jahrhunderts überfüllt war, als in Europa allenthalben die Namen Bach und Händel mit Ruhm genannt wurden. Dessen ungeachtet blieben uns sowohl die grossen Componisten und ihre berühmten Schöpfungen, wie auch die hohe Bedeutung der Orgel für die ganze europäische Musik gänzlich unbekannt, gleichsam als hätte Jemand absichtlich den Vorhang vor unsere Augen gezogen, damit wir nicht sehen sollten, was im übrigen Europa vorging.

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts verfiel nach und nach die Orgelkunst, die in der ersten Hälfte desselben zur höchsten Stufe der Entwicklung gelangt war. Es verlor sich der reine Geschmack und die wahre Tradition. Die kirchliche Orgelmusik wurde theatralisch; sie stieg von ihrem früheren hohen Standpunkte und entsprach

ihrer wahren, hohen Bestimmung nicht mehr; die nicht kirchliche Orgelmusik wurde dem Dienste der Virtuosität geweiht, und so entstand der Verfall der Orgel in Italien und Frankreich und zum Theil auch in Deutschland und England. Wenn nun die Orgel sich bei uns nicht einheimisch machen konnte in der Epoche ihres grössten Glanzes, so konnte sie um so weniger späterhin Bürgerrecht erlangen.

Als Antwort auf diese Fragen und Bemerkungen behaupten Viele, die Orgel könne und müsse bei uns kein anderes Schicksal haben aus dem einfachen, vollkommen genügenden Grunde, dass sie ihre Herkunft und Existenz in allen europäischen Ländern ausschliesslich dem Cultus der Kirche und dem rituellen Kirchendienste verdanke; da aber der griechisch-russische Glaube bei Ausübung des Kirchendienstes die Instrumental-Musik unzulässig finde, so sei es ganz natürlich und recht, dass die Orgel bei uns durchaus keine Bedeutung, keine Entwicklung erhalten habe und aus der russischen Musik gänzlich ausgeschlossen sei.

Diese Gründe jedoch, die auf den ersten Blick überzeugend erscheinen, verlieren gänzlich ihr Gewicht, wenn man sie der Geschichte und den Thatsachen gegenüberstellt.

Freilich ist es wahr, dass die Orgel nicht nur von ihrer Einführung an, sondern auch später, während mehrerer Jahrhunderte, ausschliesslich dem Religions-Cultus gewidmet war. Doch bezieht sich dies auf die frühesten Perioden der Orgel, als sie auf der niedrigsten Stufe ihrer Entwicklung stand.

Im vierzehnten Jahrhundert lässt sich die Unvollkommenheit der Orgeln schon allein dadurch am deutlichsten beweisen, dass dieselben bloss aus zwei Octaven bestanden und die Claviaturen von einer solchen Breite waren, dass die ausgespannte Hand kaum die Quinte greifen konnte; im Allgemeinen war die damalige Orgel kaum im Stande, einen mittelmässigen Choral aufzuführen, und von einem selbstständigen Orgelspiel konnte keine Rede sein.

Erst im fünfzehnten Jahrhundert ward das Pedal — der wichtigste Theil und die Basis der Orgel — erfunden; selbst im sechszehnten Jahrhundert stand das Orgelspiel (wie auch die ganze Instrumental-Musik) auf der niedrigsten Stufe, es war das knechtische Echo der Vocal-Musik und der Singkunst.

So spielte denn die Orgel am Ende des sechszehnten und zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts eine charakterlose Rolle, die jeder künstlerischen Bedeutung entbehrte. Sobald aber die Vervollkommnung im Mechanismus

und in der Bauart des Instrumentes den Organisten die Möglichkeit gaben, selbstständig aufzutreten, hörte die Orgel auf, ausschliessliche Dienerin der Kirche zu sein; sie erhöhte sich zur Selbstherrschaft, und ihre ursprüngliche Bestimmung verlassend, begann sie nach der Erreichung eines selbstständigen Zieles zu streben — nach dem allgemeinen Ziele der musicalischen Kunst.

Vom siebzehnten Jahrhundert an, als die Orgel zur wirklichen Orgel wurde, hörte sie auf, ein ausschliesslich kirchliches Instrument zu sein. Sie wurde ein Instrument, wie alle anderen, wie das Orchester selbst. Man ging nun häufig in die Kirche, um die Orgel zu hören, um die Kunst des Organisten zu bewundern, seine Fugen, Phantasieen, Variationen zu hören, und es kam so weit, dass die Orgel nicht nur ein streng kirchliches Instrument zu sein aufhörte, sondern dass im Gegentheil die Kirche mit der Orgel in Antagonismus trat.

In die päpstliche Capelle und einige andere Kirchen Italiens und Frankreichs (s. Forkel, Geschichte der Musik, T. II.) wurde die Orgel nie eingelassen, und die jetzigen Wiederhersteller des alten Kirchengesanges (s. *l'abbé Lam-billotte, théorie esthétique et pratique du plain-chant*, Morellet, Clement Félix, in der *Revue de musique religieuse, annales archéologiques*, im berühmten *Rapport au ministre des cultes etc. etc.*) in seiner ursprünglichen Reinheit verlangen dringend, dass die Orgel in der Kirche nicht anders zulässig sei, als unter der Bedingung des Verlustes ihrer Selbstständigkeit, so dass sie nur eine gehorsame Gehülfin beim Gesange der Gemeinde oder des Sängerkhore sein soll. Diese Forderungen, consequent auf der Geschichte des Kirchenrechtes und der Kirchen-Tradition basirt, beweisen am besten, dass die vollkommene Entwicklung der Orgelkunst und der Orgel-Composition mit dem Ritual nicht zusammenhängt; für die Kirche ist die unentwickelte Orgelkunst und Orgel-Composition vollkommen genügend: der Orgel sind dagegen die streng genommenen Anforderungen und Aufgaben des Kirchen-Cultus nicht frei genug, nicht zureichend. Bei gegenseitiger Berührung der Kirche und der Orgel werden nothwendiger Weise die Rechte der einen oder der anderen beeinträchtigt. Dieses ist bis zu einem solchen Grade wahr, dass sogar die genialen, unerreichbaren Compositionen Bach's und anderer grosser Männer jetzt nicht als kirchliche anerkannt werden, wie sehr sie auch von einem tiefen religiösen Geiste erfüllt sind.

Auf diese Weise stossen wir in der Geschichte der westlichen Kirche auf Proteste gegen den nicht-kirchlichen

Gebrauch der Orgel beim Gottesdienste. Diese Nichtkirchlichkeit war unvermeidlich und eine nothwendige Folge davon, dass die Orgel die Möglichkeit einer selbstständigen, freien Entwicklung, die Selbsterkenntniss ihrer Kräfte erhielt. Daher finden wir auch bereits vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts in den Titeln vieler Orgel-Compositionen (s. Becker, Die Tondichter des XVI. und XVII. Jahrhunderts), dass einige Stücke eigens für die Organisten bestimmt sind, wie auch „für die Jugend“; sodann finden wir in der Zahl der Orgelstücke alle Arten der damaligen italiänischen, französischen, englischen, deutschen, spanischen und polnischen Tänze, und endlich die Anzeige, dass alle diese Orgel-Compositionen sowohl für den Gebrauch „in der Kirche“ als auch „im Hause“ (daher auf der Laute, dem Clavichord, dem Spinett) bestimmt wären.

Solcher Weise kann die Orgel bei dieser „profanen“ Richtung nicht als ein bloss kirchliches Instrument angesehen werden. Ihre Entwicklung erfolgte nicht unter dem Einflusse der Kirche und für kirchliche Zwecke; die Orgel folgte darin bloss der von der ganzen musicalischen Kunst eingeschlagenen Bahn, und daher ist auch alles Grosse und Erhabene, bis jetzt für die Orgel Erschaffene zwar für die musicalische Kunst im Allgemeinen von der höchsten Wichtigkeit, hat aber keine oder eine nur sehr geringe, begrenzte Beziehung auf den rituellen Cultus. In keiner der westlichen Kirchen erhielten sich im praktischen Gebrauche jene zahlreichen Orgel-Compositionen, die ursprünglich von ihren Autoren für die Kirche und den Gottesdienst bestimmt waren. Sie haben gegenwärtig ihre frühere Bedeutung verloren, dagegen aber eine neue und mächtigere erhalten, und das wahrscheinlich auf ewig.

Nach Anführung des hier Gesagten erweis't sich die Unzulänglichkeit der Meinung, dass die Orgel in Russland aus dem Grunde nicht einheimisch werden konnte, weil sie ein kirchliches Instrument und daher für uns unnütz sei. Nein, sie konnte bei uns gleicher Weise mit allen anderen Instrumenten des Orchesters eingeführt werden, weil ihre Entwicklung selbstständig vor sich gegangen war; und wenn uns Opern, Symphonieen, Quartette und alle Instrumente des Orchesters interessiren konnten, so verdienten auf gleiche Weise alle Arten der Orgel-Composition und die Orgel selbst das gleiche Interesse.

Die Ursache, wesshalb die Orgel sich bei uns nicht Bahn gebrochen, besteht also keineswegs darin, worin Alle sie suchen. Der Entwicklung unserer Vocal-Musik kann man doch auf keinen Fall alle jene falschen, eingebildeten Hindernisse entgegen halten, die der Einführung der Orgel

untergeschoben wurden; die Entwicklung der Vocal-Musik konnte bei uns vollständig frei vor sich gehen: dennoch hatten wir keine Palestrina, Orlando Lasso, noch Vittoria, noch Nanini, noch Scarlatti, noch alle übrigen grossen Vocal-Componisten des Westens. Wo ist das Hinderniss ihres Erscheinens bei uns? Sie sind nun einmal nicht erschienen! Wären auch durchaus keine „Hindernisse“ vorhanden gewesen, so würden wahrscheinlich doch keine grossen Organisten bei uns geboren worden sein, und so kann man, nach der Analogie zu urtheilen, mit Recht den Schluss ziehen, dass aus denselben Gründen, in Folge deren bei uns keine Palestrina erschienen sind, auch bis jetzt keine Frescobaldi, Froberger, Pachelbel, Bach u. s. w. geboren worden sind.

Welche sind denn die Ursachen? Ihrer sind viele, und die wichtigsten wohl die Richtung des Geschmacks und der Charakter des Volkes. Die nöthige Aufklärung kann uns die Geschichte unserer ganzen Musik geben, wie auch die Geschichte unserer ganzen Civilisation, die nicht allmählich, gleich einer tiefen, sich entfaltenden Wurzel, sondern in Sprüngen und durch Aneignen dessen, was von Anderen im Laufe langer und mühsamer Jahrhunderte errungen worden, vor sich gegangen ist.

Unwillkürlich wirft sich die Frage auf: Ist denn wirklich für die Orgel keine Zukunft bei uns zu hoffen? Wird sie ewig in ihrer jetzigen Stellung bleiben, und sollte es wirklich ihr Schicksal sein, in der Geschichte unserer Musik keine Rolle zu spielen?

Auf diese Frage eine positive Antwort zu geben, dürfte freilich unmöglich sein. Es lässt sich nicht vorherbestimmen, welches Schicksal der russischen Musik beschieden ist, welche Richtungen sie einschlagen wird, ob ihr irgend eine Entwicklung bevorsteht oder nicht; und wenn eine solche bevorsteht, ob sie eine vollständige in allen Zweigen der musicalischen Kunst, oder eine nur einige Zweige derselben betreffende sein wird. Dennoch kann man mit voller Gewissheit behaupten, dass, wenn jemals bei uns in der Musik das Element des Grossen und Erhabenen erscheinen wird, nothwendiger Weise auch die Orgel einen mächtigen Antheil daran haben wird. Dieses Instrument ist vorzüglich dazu geeignet, die tiefsten und mächtigsten Bestrebungen des menschlichen Geistes auszudrücken, das Erhabene in musicalischen Formen und Weisen wiederzugeben, in jenen ergreifenden Tönen, jenen mächtigen, gleichsam aus der Ewigkeit zu uns redenden Stimmen, deren Ausdruck und Pracht keinem anderen Instrumente, keinem Orchester möglich ist. Ist es wohl denkbar, dass da, wo eine so unendliche Fülle, Mannigfaltigkeit und Grösse von

Mitteln, wie bei der Orgel, vorhanden ist, eine Zeit eintreten könnte, wo die producirende Fähigkeit der Künstler ein solches Instrument, ein solch vollständiges Orchester vernachlässigen und übersehen werde, als wäre es bereits erschöpft, als hätte es schon alles gesagt, was es auszusprechen fähig ist?

Nein, nie und nimmer kann das geschehen! Für die ewig neuen, stets sich mehr entwickelnden und zeugenden Fähigkeiten der Künstler könnte die Orgel nur dann überflüssig werden, wenn auch das Orchester sich überlebt und erschöpft haben würde. Wie für die Orchester-Compositionen, so auch für die der Orgel liegt das grosse, unabsehbare Feld der Zukunft da. Möglich ist es, dass nicht allen Völkern bestimmt ist, dieses Feld zu bearbeiten, eben so wie es nicht einem jeden Volke gegeben ist, eine jede Kunst zu entwickeln, oder das fortzusetzen, was von anderen Völkern begonnen worden. Dennoch wiederhole ich, dass man nirgend die vollkommene Entwicklung der erhabensten, tiefsten Seiten der Musik voraussetzen kann, ohne dass die Orgel dabei die erste Rolle spielte. Das Vorhandensein und die Anwendung der Orgel für sich allein genommen, ist zwar nicht schon der Beweis für die Existenz, die Productivität, die Fülle und Tiefe des in einem gegebenen Lande und in einem gegebenen Zeitraume sich offenbarenden musicalischen Genius, sie ist aber eines der sichersten Kennzeichen dieses Genius und eine unerlässliche Bedingung der Existenz desselben.

Und so können wir denn sagen: — wenn es unserer Musik bestimmt ist, nimmer aus den Gränzen des Dilettantismus, des verdorbenen Geschmacks, der Mode, des Romanzengeistes herauszutreten, so wird es mit der Einführung der Orgel und der Orgel-Compositionen bei uns noch lange dauern, vielleicht auch wird sie nimmer erfolgen. Sollte aber auch uns eine Zeit der Grösse, der mächtigen Schöpfung in der Musik, der Erscheinung eines Palestrina, Händel, Gluck oder Mozart bestimmt sein, so werden dann auch Talente auftauchen, die gleichzeitig mit jenen grossen Schöpfern, oder vielleicht ihnen vorangehend, die Orgel und die Orgel-Composition in ihrer ganzen Grösse bearbeiten werden.

St. Petersburg, 1. Sept. 1856. Wlad. Stassoff.

### Das Mozartfest in Salzburg.

#### III.

(S. I. Nr. 38, II. Nr. 39.)

Der dritte Tag (9. Sept.) wurde durch das zweite Fest-Concert gefeiert, welches Abends 7 Uhr Statt fand.

Es begann mit der Aufführung der *C-moll*-Sinfonie von Beethoven — eine Eröffnung, deren Anordnung und Ausführung des Festes vollkommen würdig war, was man freilich nicht von der Wahl aller Musikstücke sagen kann. Franz Lachner dirigierte wie immer mit ausgezeichnete Sicherheit und Umsicht, und das Orchester bewährte sich trefflich. Nur im Andante kamen in den Blas-Instrumenten einige kleine Verstösse vor. Nach den Tempi im ersten Concerte machten wir uns vor einer Uebertreibung der Bewegung in dem letzten *C-dur*-Satze bange; allein es fand gerade das Gegentheil von dem, was wir vermuthet hatten, Statt: der Satz wurde in auffallend langsamem Zeitmaasse vorgetragen. Wenn nun auch sicher diesem Prachtstücke ein mässiges und gemessenes Tempo zukommt, um die Grösse und Breite seiner Dimensionen und die Erhabenheit der Gedanken zu eindrucksvoller Erscheinung zu bringen, so darf man doch auf der anderen Seite ihm den Charakter eines Allegro nicht nehmen, weil sonst das andere Element desselben, das Triumphirende, Siegesglänzende nicht genug heraustritt.

Der folgende Chor von J. S. Bach: „Herrscher über Tod und Leben“, in *E-dur*, schien aus einer grösseren Kirchen-Cantate genommen, welcher er wahrscheinlich zur Einleitung dient. Er wurde von dem zwar schwachen, aber trefflich eingeübten Sängerkhor recht schön vorgetragen.

Der Vortrag der überaus reizenden Arie aus Händel's „Acis und Galathea“ durch Frau Diez dürfte von allen Soli, die in den Fest-Concerten gesungen worden, leicht der befriedigendste sowohl in Bezug auf Wohllaut der Stimme, als auf künstlerische Behandlung derselben und auf richtige Auffassung der Composition gewesen sein. Wer die Triller tadelte, verrieth dadurch nur seine Unbekanntschaft mit derjenigen Vortragsweise, welche Händel selbst vorschreibt und welche die Tradition in England bewahrt hat. Sie wurden von der lebenswürdigen Sängerin mit vielem Geschmack angebracht und ausgeführt.

Das Vocal-Quartett von J. Haydn: „O wunderbare Harmonie, was Er will, will auch Sie“, passte keineswegs für ein festliches Concert, und der etwas derbe Vortrag besonders der Bass-Partie war eben nicht geeignet, dem Scherze des alten Vaters Haydn eine edlere Farbe zu geben. Allein es wurde stürmisch *da capo* verlangt, und dem Verlangen wurde gern gewillfahrt.

Unmittelbar auf diese Schilderung der ehelichen Harmonie im Zechen, Spielen u. s. w. folgte die Verherrlichung der ehelichen Liebe durch Gluck in dessen „Orpheus und Eurydice“ — eine merkwürdige Zusammenstellung im Pro-

gramm! Der zweite Act dieser Oper wurde aufgeführt, und zwar in Chor, Orchester und Solo recht gut. Frau Caroline von Mangstl, geb. Hetznecker, hat eine schöne, volle Altstimme und weiss zu singen; etwas mehr Wärme des Ausdrucks würde die Wirkung ihres Gesanges noch bedeutend erhöhen.

In der zweiten Abtheilung des Concertes wurde Mendelssohn's Overture zu Ruy Blas recht schön ausgeführt; namentlich war das *Piano* in den beiden Mittelsätzen sehr gut, wodurch die *Forte*-Stellen recht kräftig hervortraten. Eben so wurde der Marsch und Chor: „Schmückt die Altäre“, aus den Ruinen von Athen von Beethoven besonders feurig und mit trefflicher Steigerung in der Einleitung bis zum *Fortissimo* wiedergegeben. Der Vortrag der Tenor-Arie aus Weber's Euryanthe: „Wehen mir Lüfte Ruh“, durch Herrn Härtinger war uns doch etwas gar zu süsslich und manierirt.

Ein Glanzpunkt war das Violinspiel von Joseph Hellmesberger aus Wien. Er trug Spohr's Concert in Form einer Gesangscene vor. Schöner Ton, glänzender Bogenstrich, vollendete Reinheit und seelenvoller Ausdruck im Melodischen zeichnen diesen Künstler aus, der zu den Violinisten ersten Ranges gehört. Er wurde zweimal stürmisch gerufen.

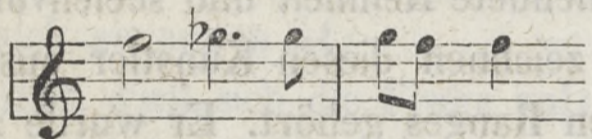
Eine Jugendarbeit Beethoven's, das Terzett „*Tremate, empj, tremate!*“ für Sopran (Frau Behrend-Brandt), Tenor (Herr Härtinger) und Bass (Herr Kindermann) wurde eben nicht ausgezeichnet gesungen. Das „Halleluja“ von Händel machte den Schluss auf grossartige Weise, indem es von Chor und Orchester sicher, genau und kräftig ausgeführt wurde.

Franz Lachner verdient überhaupt die grösste Anerkennung; wer die Mühen und Arbeiten eines Dirigenten bei musikfestlichen Aufführungen nur einiger Maassen kennt, wird diesem wackeren Leiter von Herzen für die vielen gehalten Kunstgenüsse den besten Dank sagen und ihm Glück zu dem Gelingen des Festes wünschen.

Am vierten Festtage fand noch ein Morgen-Concert für Kammermusik Statt, eine ganz gute Anordnung, welche aber in der Ausführung schon desswegen kein ganz günstiges Resultat liefern konnte, weil einige Künstler — ich weiss nicht, welches Conflictes halber (o wunderbare Harmonie der Harmonie!) — sich zurückgezogen hatten und in Folge dessen das ursprünglich bestimmte und auch bereits gedruckte Programm nicht ausgeführt werden konnte. Die vorzutragenden Stücke wurden nun von einem Mitgliede des Comite's mündlich verkündet. Es

waren für Streich-Instrumente das Quartett in *D-moll* von J. Haydn, das Quintett in *G-moll* von W. A. Mozart, das Quartett in *A-dur* von Beethoven; für Gesang drei Duette von Mendelssohn für zwei weibliche Stimmen und F. Schubert's „Erkönig“.

Die Quartette und das Quintett wurden von Mitgliedern der münchener Hofcapelle vorgetragen. Es spielte wohl Jeder seine Stimme ganz gut, aber zu einer wirklich künstlerischen Leistung fehlte es an der Hauptsache: an dem Zusammenspiel und der innigen Verschmelzung. Man merkte dem Ganzen an, dass das Programm in Eile zusammengestellt worden war. Von den Gesang-Duetten lässt sich fast dasselbe sagen; sie wurden von zwei Stimmen recht hübsch gesungen, aber das gegenseitige Verständniss, der innere Zusammenhang, die übereinstimmende Empfindung wurden vermisst. Den „Erkönig“ sang Frau Behrend-Brandt. Wir halten es immer für einen Missgriff, wenn diese Ballade von einer Frauenstimme vorgetragen wird; da sich nun aber vollends die Sängerin erlaubte, an einer der wirksamsten Stellen, bei dem dritten Angstrufe des Knaben:



g anstatt ges zu singen, so kam zu dem Missgriffe in der Wahl noch ein arger Fehlgriff in der Ausführung hinzu.

Nehmen Sie mit diesem aphoristischen Berichte eines aufrichtigen Kunstfreundes fürlieb; zu ausführlichen Schilderungen hat man auf Reisen und auf Musikfesten bekanntlich wenig Zeit; jedoch glaube ich nichts Wesentliches vergessen zu haben, was das Fest charakterisiren und die Aufführungen ins Licht stellen könnte. Es waren schöne, heitere und genussreiche Tage, die lange in der Erinnerung jedes Theilnehmers leben werden. \*\*\*

### Ankündigung einer vollständigen Ausgabe von Händel's Werken.

Im Jahre 1859 (am 14. April) kehrt der Tag wieder, an dem vor hundert Jahren Georg Fr. Händel verschied. In der Stadt Halle werden die Vorbereitungen getroffen, dem grossen Tonkünstler, der dort 1685 geboren ist, ein Ehren-Denkmal zu errichten; und dies wird voraussichtlich die Anregung geben, dass dieser Tag in einer grossartigen, des Anlasses würdigen Säcularfeier in ganz Deutschland begangen werde.

Der Gedanke zu diesem Ehrenfeste in Händel's Vaterstadt berührte sich mit einem verwandten Entwurfe, der gleichzeitig in anderen Kreisen angeregt wurde: dem ehr-

würdigen Todten noch ein zweites, weiteres Denkmal in dem deutschen Volke zu stiften durch eine vollständige, kritische Muster-Ausgabe seiner Werke. Es ist dies eine Ehrenschild, welche Deutschland zu entrichten hat, und die in dem Jahrhundert seit Händel's Tode ausstehen geblieben ist.

Innere und äussere Verhältnisse haben in Händel's Jugendzeit zusammengewirkt, ihn seinem Vaterlande zu entführen. Sein Bildungsdrang trieb ihn früh in die hohe Musikschule der Zeit, nach Italien; dann fesselte ihn Ruhm und Ehre in England, wo er der Tonkunst eine neue Heimat schuf. Dadurch ist Er, dadurch sind seine Tonwerke, denen meist nur italiänische und englische Texte unterliegen, uns äusserlich entzogen, innerlich für lange entfremdet worden; und sie sind es zum guten Theile noch. Die Engländer, unter denen er die längste Zeit lebte und wirkte und starb, haben ihn und seine Kunst unter sich eingebürgert, haben ihm sein Gedächtnissmal in dem Pantheon ihrer grossen Eingeborenen erhöht und haben mehrfach Hand angelegt, seine Werke zu sammeln, die sie in ihrer grösseren Zahl handschriftlich besitzen und als ein National-Eigenthum bewahren und verehren.

Gleichwohl gibt es auch in England keine vollendete Sammlung von Händel's Werken. In der vollständigsten Ausgabe (von Arnold) sind die italiänischen Werke des Meisters nur sehr spärlich, seine deutschen Erstlinge aus Halle und Hamburg, die seinen Zusammenhang mit der deutschen Musik zur Anschauung bringen, gar nicht vertreten; in allem Mitgetheilten ist die Partitur sehr fern von Correctheit und der Text nicht selten ganz unverständlich. Die neu begonnene Ausgabe der Händel-Gesellschaft sucht grösseren Anforderungen zu entsprechen. Aber sie zieht sich langsam hin; und würde sie einst vollendet, so bestände sie nur in einer geschlossenen Anzahl von Exemplaren. Für alle weiteren Kreise in Deutschland bliebe sie immer unbrauchbar, schon aus Mangel eines deutschen Textes.

Was von Händel's Werken in Deutschland und für Deutschland zubereitet ist, bleibt, wie Vieles auch dafür in den letzten Jahrzehenden geschah, immer nur ein dürftiges Stückwerk. Von seinen italiänischen Werken, über deren ästhetischen und geschichtlichen Werth Viele absprechen und Keiner ein Urtheil haben kann, ist kein einziges in Deutschland bekannt. Von den oratorischen Tonwerken zu englischen Texten gibt es noch immer eine Anzahl, von deren blossem Dasein und Namen selbst viele eifrige Musikfreunde in Deutschland keine Kunde haben. Unter den öfter aufgeführten, in Clavier-Auszügen verbreiteten Stücken

dieser Classe sind einige der vortrefflichsten gerade, wie Samson und Belsazer, nur ärmliche Auszüge, die von dem Ganzen keine Vorstellung geben. In echter und voller Gestalt und mit einem angemessenen deutschen Texte ausgestattet existirt unter uns, kann man sagen, kaum ein einziges von Händel's sämtlichen Werken.

Soll Händel jemals unter uns wieder zurückgebürgert werden, sollen wir in unserer Kenntniss und Würdigung des Genius, der unser ist, nicht hinter den Engländern zurückbleiben, sollen wir den Verlust des äusseren Besitzes seiner Werke, deren Handschriften der grosse Friedrich II. nach Händel's Tode vergebens zu erwerben trachtete, durch innere Aneignung gut machen, so ist es unbestreitbar das dringendste Bedürfniss, dass eine vollständige, historisch-kritische Ausgabe dieser Werke von Deutschen für Deutschland besorgt werde.

Diese Aufgabe anzugreifen, haben sich auf den Anlass der bevorstehenden Säcularfeier, auf Anregung und unter der hohen Protection und Förderung Sr. K. Hoheit des kunstsinnigen Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha die Unterzeichneten aus allen Theilen Deutschlands zu einem Ausschusse vereinigt, der sich in seiner Gesammtheit verpflichtet, dieser Unternehmung überall die möglichst grosse Unterstützung zu leihen und Theilnahme zu gewinnen, und aus dessen Mitte demnächst ein engeres Directorium von fünf Mitgliedern wird ausgeschieden werden, dem die Leitung und Ausführung der Ausgabe obliegen soll.

Zu einem Monumente für den Tonkünstler bestimmt, soll diese Ausgabe, so viel es möglich ist, zugleich ein Denkmal deutscher Sorgfalt und Gründlichkeit werden. Sie soll die Partituren nach der genauesten Vergleichung der Original-Handschriften und der vorhandenen Abschriften und alten Drucke in möglichst reiner Gestalt herstellen. Zur Beförderung der allgemeinsten Nutzbarkeit und Verbreitung sollen ihnen bei den Gesangwerken Clavier-Auszüge beigegeben werden. Den ursprünglich englischen und italiänischen Texten soll eine sorgfältig gearbeitete deutsche Uebersetzung hinzugefügt sein. Zweckmässige sachliche und bibliographische Einleitungen und Bemerkungen in möglichstster Kürze und Vollständigkeit sollen jedem einzelnen Werke vorausgehen. Sämtliche Werke, die sich in die drei Classen von Opern, Oratorien und Hymnen, Kammer- und Instrumentalwerken abtheilen, werden innerhalb dieser Abtheilungen in chronologischer Folge geordnet werden, ohne dass darum bei Bearbeitung und Erscheinung der einzelnen Werke eben diese Ordnung eingehalten werden müsste. Was dem Bedürfnisse und allgemeineren Interesse

näher liegt, was bedeutend, was neu und unbekannt ist, mag für die ersten Erscheinungen immerhin bevorzugt werden, wenn nur jedem einzelnen Bande die bestimmte Stelle angewiesen ist, in die er sich in dem Ganzen einreicht.

Um zugleich der Mannigfaltigkeit zu dienen und um die Vollendung der Ausgabe nicht ins Unabsehbare zu verschleppen, sollen jährlich drei Bände, Einer aus jeder der drei Abtheilungen, erscheinen, unter denen die Opern auf 20, die oratorischen Werke auf 28, die Instrumentalwerke und übrigen Gesangstücke auf 12 Bände überschlagen sind. Findet die Ausgabe, die nicht eine Sache buchhändlerischer, sondern gesellschaftlicher Unternehmung sein soll, dieselbe Theilnahme, wie die Ausgabe der Bach'schen Werke, so ist die Aussicht vorhanden, diese drei jährlichen Lieferungen, die sich durchschnittlich auf etwa 120 Bogen überschlagen lassen, für den Jahresbeitrag von zehn Thalern zu stellen.

Druck und Vertrieb haben die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig übernommen.

Möchte denn dieser vaterländischen Unternehmung bei allen Beschützern, Pflegern und Ausübern der Kunst die Unterstützung zu Theil werden, die ihre Ausführung möglich macht! Die Unterzeichneten zweifeln nicht, dass die deutsche Nation, die noch keinem ihrer grossen Geister eine Sammlung seiner Werke versagt hat, die jetzt eben die Ausgabe der Werke von Bach so bereitwillig fördert, den gleichen Eifer auch für Händel's unsterbliche Tonstücke einsetzen werde, des Zweiten in diesem gleichaltrigen Meisterpaare, deren Namen so oft mit Ehrfurcht neben einander genannt werden.

Auf eines der einfachsten und natürlichsten Förderungsmittel dieses Unternehmens wünschen die Unterzeichneten noch besonders hindeuten zu dürfen: es wäre die Subscription der vielen grossen und kleinen Musik-Vereine in Deutschland auf je Ein Exemplar dieser Werke, dessen Betrag (wo nicht andere Wege näher liegen) durch Auführungen, die dem Zuhörer in demselben Augenblicke etwas darbieten von dem, für dessen Förderung er wieder etwas bieten soll, beschafft werden könnte. Und dies zwar ohne irgend eine grosse Belästigung, da sich die Vollendung der ganzen Ausgabe auf alle Fälle durch eine Reihe von Jahren hinziehen muss, auf die sich die aufzuwendenden Mühen und Mittel selbst für kleinere Vereine leicht vertheilen würden. Dieser Weg, auf dem die Kunst selber die Kunst fördern würde, verspräche zugleich den sichersten inneren Erfolg dieser Unternehmung, weil er der volksthümlichste Weg ist, auf dem Händel am unmittelbar-

sten und lebendigsten in die Gesammtheit der Nation eindringen und am schnellsten und gewissensten jener grossen Volksgunst, die er in England voraus hat, auch bei uns theilhaftig werden würde.

Am 15. August 1856.

C. F. Becker in Leipzig. L. Bischoff in Köln. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Fr. Chrysander in Berlin. S. W. Dehn in Berlin. J. Faisst in Stuttgart. Jos. Fischhof in Wien. Robert Franz in Halle. G. G. Gervinus in Heidelberg. H. Giehne in Karlsruhe. C. G. P. Grädener in Hamburg. M. Hauptmann in Leipzig. Franz Hauser in München. Ferd. Hiller in Köln. Otto Jahn in Bonn. J. F. Kittl in Prag. Ed. Krüger in Aurich. Franz Lachner in München. Vincenz Lachner in Mannheim. Franz Liszt in Weimar. Julius Maier in München. C. A. Mangold in Darmstadt. Friedr. Marpurg in Königsberg. A. B. Marx in Berlin. Giacomo Meyerbeer in Berlin. J. Moscheles in Leipzig. J. T. Mosewius in Breslau. Sigismund Neukomm in Heidelberg. Graf von Redern in Berlin. Jul. Rietz in Leipzig. F. W. Rühl in Frankfurt am Main. Schnyder v. Wartensee in Frankfurt a. M. E. Sobolewski in Bremen. Julius Stern in Berlin. Arnold Wehner in Hannover.

In Gemässheit obiger Ankündigung ist das Directorium dieser Gesellschaft aus den Herren

Fr. Chrysander,  
S. W. Dehn,  
G. G. Gervinus,  
M. Hauptmann und  
Breitkopf & Härtel

gebildet worden.

Das Directorium ladet nunmehr zur Subscription auf die Ausgabe der Händel'schen Werke ein.

Die Unterzeichner verpflichten sich zu dem Jahresbeitrage von zehn Thalern, der in halbjährigen Raten zu fünf Thalern entrichtet werden soll. Sobald die Zeichnungen eine Zahl erreicht haben, die eine begründete Aussicht auf Erfolg gibt, soll dies bekannt gemacht, die erste Publication angekündigt und die erste Einzahlung erhoben werden.

Zu Subscriptions-Anmeldungen bitten wir die angefügte Liste\*) zu benutzen, in dieselbe das Erforderliche

\*) In allen Buch-, Kunst- und Musicalienhandlungen (in Köln

nach dem Schema einzutragen und sie, mit Orts-, Tages- und Namens-Unterschrift versehen, direct zur Post an Breitkopf & Härtel in Leipzig einzusenden.

Berlin, Heidelberg und Leipzig, am 1. Sept. 1856.

Das Directorium  
der deutschen Händel-Gesellschaft.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Dem Vernehmen nach sind die Herren Riccius aus Dresden und Grunwald aus Berlin als Violinisten für das hiesige Orchester und Lehrer des Violinspiels an der Rheinischen Musikschule angestellt worden.

Das Theater ist seit dem 15. September unter der Direction des Herrn Fr. Kahle wieder eröffnet worden.

In Rob. Schumann's Nachlass sollen sich unter Anderem eine Sonate für Pianoforte und Violine, eine Overture zu einem (wenn wir nicht irren) Shakespeare'schen Stücke, mehrere Balladen für Solo, Chor und Orchester, eine Messe und die vollständige Musik zu Göthe's Faust, unter dem Titel: „Scenen aus Faust“, in drei Theilen, zur Concert-Aufführung bestimmt, befinden. Hiervon ist die Schlusscene aus dem zweiten Theile zur Göthe-Feier im leipziger Gewandhause als Manuscript aufgeführt worden.

in der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung und bei der Redaction der Niederrheinischen Musik-Zeitung) aufliegend.

### Ankündigungen.

#### L. Holle's Stereotyp-Ausgaben classischer Musikstücke.

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel erscheinen, und sind durch alle Buch- und Musikhandlungen ausführliche Prospective darüber gratis zu erhalten:

**Joh. Seb. Bach's** Clavier-Compositionen in geordneter Stufenfolge und nach den besten Quellen herausgegeben von Dr. Chrysander, in 4 Bänden.

**Muz. Clementi's** Original-Sonaten für das Pianoforte solo in 60 Heften. Herausgegeben und mit Fingersatz versehen von Jul. Knorr.

Das erste Heft beider Werke ist vorrätzig und zur Ansicht zu erhalten. Die Fortsetzung erfolgt nur auf feste Bestellung.

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.