

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 51.

KÖLN, 20. December 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. Franz Joseph Fetis. II. Von L. Bischoff. — Die Clavier-Compositionen von J. S. Bach, herausgegeben von F. Chrysander. I. Bd. Von L. B. — Aus Genf. Von de M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln: I. Soiree für Kammermusik, Fräul. Schreck, Operette von Max Bruch — Bonn: Jephtha von K. Reinhaller — Wien: Verein für Kirchenmusik — Cassel: Markull's Oratorium — Brüssel).

Franz Joseph Fetis.

II.

Zur Ausführung eines Unternehmens, welches damals nur sehr geringe Aussicht auf Theilnahme des Publicums hatte, nämlich zur Gründung einer musicalischen Zeitschrift in Paris, vereinigte er sich mit Castil-Blaze. Wiewohl dieser, wir wissen nicht wesshalb, schon vor dem Beginne der Herausgabe wieder zurücktrat, beschloss Fetis dennoch, seinen Plan durchzusetzen, und im Jahre 1827 im Februar erschien das erste Blatt der *Revue musicale*. Sie erlebte acht Jahrgänge (bis Ende 1835), zu deren fünf ersten Fetis allein, mit Ausnahme einiger wenigen Artikel, den Stoff lieferte. Da er nun auch eine Zeit lang neben der Redaction der *Revue* das musicalische Feuilleton des „Temps“ und später auch des „National“ schrieb, so begreift man freilich, dass eine so anhaltende schriftstellerische Thätigkeit in ihren Resultaten Spuren von Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit tragen musste, und dass sie selbst nicht ohne ungünstigen Einfluss auf die sonstige Weise von Fetis, in die Tiefe zu dringen, bleiben konnte. Glücklicher Weise hatte jedoch der bisherige Ernst seiner Studien einen solchen festen Grund gelegt und einen solchen Vorrath von Wissen in seinem Kopfe aufgespeichert, dass er davon selbst eine Zeit lang wie ein Verschwender austheilen konnte und doch noch immer reich blieb. Seine *Revue* hat bei manchen Mängeln und Irrthümern, die wohl Niemand besser kennt, als er selbst, das grosse Verdienst, das französische Publicum wieder an die Lecture musicalisch-ästhetischer Aufsätze gewöhnt zu haben. Denn nach der Periode des Gluck'schen Streites war in Paris die Theilnahme für die Kritik und Philosophie der Tonkunst fast ganz erkaltet. Die *Revue* rief sie mit Glück wieder ins Leben, und noch jetzt haben ihre

Jahrgänge eine bedeutende historische Wichtigkeit, weil sie den Geist der musicalischen Zustände jener acht Jahre in Paris getreu widerspiegeln.

Man muss immer wieder über die enorme Thätigkeit des Mannes erstaunen, wenn man erfährt, dass er in derselben Periode die Idee der historischen Concerte fasste und in den Jahren 1832 und 1833 ausführte, und im Sommer 1832 unentgeltlich Vorlesungen über Musik vor einer ausgewählten Zuhörerschaft von Künstlern und Kunstfreunden hielt. Jene Concerte regten auf mannigfache Weise an, wiewohl die Ausführung der Musik der älteren Meister nur sehr unvollkommen sein konnte, da alles dergleichen in Paris seine ungeheuren Schwierigkeiten hat und die *Musique rétrospective* dort noch nicht, wie heutzutage, ein Gegenstand der Mode und des guten Tones in den Dilettanten-Cirkeln war. Vor zwei Jahren hat Fetis wieder eine Reihe von historischen Concerten gegeben in Brüssel, und im vorigen Jahre auch wiederum eines in Paris (14. April 1855).

Der ausgebreitete Ruf, den sich Fetis erworben, hallte natürlich auch in seinem Vaterlande wieder und erregte die Aufmerksamkeit der belgischen Regierung. Man trug ihm die Direction des Conservatoriums zu Brüssel an, und zugleich ernannte ihn der König Leopold I. zu seinem Capellmeister. Im Monat Mai des Jahres 1833 trat Fetis diese neue Stellung an, in welcher er einen ehrenvollen und ausgebreiteten Wirkungskreis gefunden hat, den er bis auf diesen Augenblick noch mit ungeschwächter Thätigkeit ausfüllt.

In dieser Stellung, welche Fetis bald 24 Jahre lang bekleidet, hat er nicht nur für die Musikschule in Brüssel, sondern für die musicalischen Zustände in ganz Belgien vortrefflich gewirkt und sich ein unbestreitbares Verdienst um die Kunst in seinem Vaterlande erworben.

Ausser der allgemeinen Leitung der Anstalt übernahm er selbst den Unterricht in der Compositions-Lehre, im Orgelspiel und im Kirchengesang, hielt die Uebungen im Chorgesang und Orchesterspiel, dirigitte die Proben und Concerte des Conservatoriums. Das ganze ehrenwerthe Institut ist als seine Schöpfung zu betrachten.

Bei der strengsten Erfüllung seiner amtlichen Pflichten fand sein reger Geist durch die Gewohnheit an eine rastlose Thätigkeit dennoch Zeit, nach wie vor als Componist, Theoretiker, Geschichtschreiber und Kritiker zu wirken. Mehrere didaktische Schriften waren die unmittelbare Frucht seiner Stellung, z. B. *Manuel des principes de musique* 1837, — *Traité du Chant en chœur*, 1837, — *Manuel des jeunes compositeurs et des directeurs d'orchestre*, 1837, — *Méthode des méthodes de Piano*. 1838, — *Méthode élémentaire de plein-chant*, 1843, u. s. w.

Von Compositionen sind von jenem Zeitpunkte an bis in die neueste Zeit besonders zu erwähnen: Sechs leichte Messen für die Orgel auf den Choralgesang componirt. Paris, 1839. — *Vépres et saluts de dimanche etc.*, 1843. — *Requiem à 4 voix, chœur, orgue et instruments à vent, Basse et Violoncelle*. Paris, 1852. — *Te Deum sur le plein-chant*, mit Begleitung von Blech-Instrumenten, zur 25. Jahresfeier der Krönung Leopold's I. componirt. Paris, 1856. — Cantate für Männerchor mit Blech-Instrumenten, zu derselben Feier componirt. — *Concert-Ouverture in A*, in Braunschweig bei Meyer (Litolf) erschienen.

Das Beste, was seine literarische Thätigkeit lieferte, hat er in der *Biographie universelle des Musiciens* und in den Aufsätzen in der *Revue et Gazette musicale de Paris*, deren Mitarbeiter er bis heute geblieben ist, niedergelegt. Das erste Werk war, wie schon erwähnt, im Jahre 1844 vollendet und umfasst acht grosse Octavbände. Gegenwärtig (1856) ist eine neue Ausgabe erschienen, für welche der Verfasser die angestrengteste Arbeit nicht gescheut hat, so dass dieses Tonkünstler-Lexikon in vieler Hinsicht ein neues Werk geworden ist und in seiner jetzigen Gestalt das Ansehen, dessen es bereits genoss, noch in weit höherem Grade als bisher rechtfertigt. Für die ausserordentliche Vermehrung der Anzahl von Tonkünstler-Namen ist zum Theil dadurch Raum gewonnen worden, dass Fetis das *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, welches die Einleitung zu der ersten Auflage bildete, weggelassen hat. Die darin entwickelten Ansichten und geschichtlichen Angaben haben bekanntlich, besonders auch in Deutschland, mannigfachen Widerspruch gefunden, namentlich auch in den verschiedenen musicalischen Schriften

von Kiesewetter. Fetis erklärt nun in der Vorrede der neuen Auflage, „dass es unthunlich sei, das *Résumé* ohne Weiteres wieder abdrucken, ohne jenen Einwänden und Widersprüchen ihr Recht widerfahren zu lassen. Dies sei aber bei der Kürze und dem ganzen Zuschnitt des Aufsatzes unmöglich: er habe deshalb vorgezogen, ihn an dieser Stelle zu unterdrücken, und die Ausführung der Ideen und Behauptungen, die er darin ausgesprochen, nebst ihrer Rechtfertigung durch Beweise seinem grösseren Werke, einer „allgemeinen Geschichte der Musik“, vorzubehalten, welches nächstens erscheinen werde“. — An dieser „Geschichte der Musik“ arbeitet er allerdings schon seit mehr als zehn Jahren, ja, man kann wohl sagen, dass alle seine Studien sein ganzes Leben hindurch fast nothwendig zu einem solchen Werke als Haupt-Resultat derselben hinführen. Die Erscheinung des Werkes muss daher alle Musiker aufs höchste interessiren; wir unsererseits wünschen nur, dass der Verfasser sich nicht zu lange auf dem unfruchtbaren Boden der alten Welt, der für die Tonkunst gar zu wenig Ausbeute gibt, aufhalten, sondern seine Geschichte der Musik da beginnen möge, wo die christliche Welt das, was wir heutzutage unter Musik verstehen, erst möglich machte.

Doch wir kehren zur *Biographie universelle* zurück. Man hat die Ansicht ausgesprochen, dass es unmöglich sei, dass Ein Mensch ein so umfassendes lexicalisches Werk gründlich bearbeiten könne. Uns scheint, dass man dabei die Natur des betreffenden Werkes zu wenig beachtet habe. Ist diese eine encyklopädische, nun, so mag allerdings jene Ansicht richtig sein. Allein ein biographisches Tonkünstler-Lexikon hat seine Eine und bestimmte Aufgabe; diese ist erstens die möglichst richtige Hinstellung des Geschichtlichen, der Thatsachen, und zweitens die ästhetisch-kritische Betrachtung des von jedem Tonkünstler für die Kunst Geleisteten. In dem ersten Punkte sind Mehrere eben so gut Unterlassungen, Uebergungen, Irrthümern unterworfen, wie der Einzelne; ja, es dürften sogar alle diese Dinge sich noch mehr in ein Werk Vieler einschleichen, indem der Herausgeber die Angaben der Mitarbeiter auf Treu' und Glauben hinnehmen muss, wenigstens auf keinen Fall sie so gewissenhaft controliren kann und wird, wie alles das, was er selbst schreibt. Auch sichert ihn ja, wenn die Mitarbeiter sich unterzeichnen, diese Unterschrift vor der persönlichen Verantwortung. Was aber vollends den zweiten Punkt betrifft, so ist es einleuchtend, dass die Einheit des Urtheils oder vielmehr der Grundsätze, auf denen es beruht, ein Haupt-Erforderniss eines Werkes über Kunst

und Kunstgeschichte ist, und dass nichts widriger erscheint, als wenn in einem Künstler-Lexikon der Mitarbeiter A den Componisten einer gewissen Schule in den Himmel hebt, während B dessen Vorgänger oder Nachfolger zur Hölle verdammt. *Exempla sunt odiosa*. In dem Werke von Fetis weiss man wenigstens überall, woran man ist: man weiss, dass es die Ansicht und das Urtheil Eines und desselben Musikgelehrten ist, welche sich durch alle Artikel zieht, und folglich hat man Stoff genug, dieses Urtheil zu prüfen, dessen Eigenthümlichkeit festzustellen und daraus, ein Jeder für sich, sein Resultat zu ziehen. Mehr kann man nicht verlangen. In wie weit die Urtheile von Fetis Billigung verdienen, werden wir späterhin an mehreren Artikeln zu zeigen versuchen. Wer aber die ungeheure Zähigkeit und den stupenden Fleiss des Mannes kennt oder auch nur aus diesem kurzen Abriss seines Lebens und Wirkens kennen gelernt hat, der wird auch für den eigentlich historischen Theil des Werkes dem Verfasser das grösste Zutrauen schenken.

Auch die verschiedenen, oft langen Reisen, welche Fetis in den letzten zwanzig Jahren durch Deutschland, Italien, England und Frankreich gemacht hat, henutzte er vor Allem zur Berichtigung und Vervollständigung der historischen Artikel seines Werkes. Er fand bei seinen Forschungen überall Unterstützung, Nachweisung und Mittheilung werthvoller Quellen, die ihn in den Stand setzten, Ungenauigkeiten und Irrthümer der ersten Auflage zu berichtigen: mehrere Artikel wurden ganz und gar umgearbeitet. Unter den Musikgelehrten und Bibliothecaren, denen er sich am meisten zu Dank verpflichtet fühlt, nennt er besonders Dehn in Berlin, „dessen unerschöpfliche Gefälligkeit ein wahrer Schatz für ihn gewesen“ sei, Gaspari in Bologna, Danjou durch seine Kenntniss der Manuscripte der Bibliotheken von Florenz, Rom und anderen Städten Italiens, Gachard und Léon de Burbure in Brüssel in Bezug auf die niederländische Schule und die Archive in Belgien, de Bauchésne, Secretär des Conservatoires zu Paris, u. s. w.

Ausser einigen kleineren Schriften, z. B. über Paganini, über Stradivarius, über die musicalischen Instrumente der grossen Ausstellung in Paris u. s. w., die Fetis in den letzten Jahren herausgegeben, sind auch die meisten von seinen Artikeln in der pariser *Revue et Gazette musicale* sehr der Beachtung werth. Wir zeichnen vor allen seine Abhandlungen über die Erweiterungen des rhythmischen Gebietes in der Musik, die fast zu gleicher Zeit mit F. Hiller's „rhythmischen Studien für das Pianoforte“ er-

schiienen, aus; auch seine Aufsätze über Richard Wagner und dessen System sind, wenn auch nicht erschöpfend widerlegende, doch sehr interessante, von französischem Gesichtspunkte aus zu beurtheilende Arbeiten, die an vielen Stellen auf recht schlagende Weise den Nagel auf den Kopf treffen.

Fetis sagt in der Vorrede zu der neuen Auflage der *Biographie universelle*, dass die Kunst nicht mehr fortschreite, wohl aber die Wissenschaft der Kunst. Das ist beinahe eine Unterschrift, die man unter sein Bild setzen könnte. Denn so ehrenwerth seine Leistungen als Componist auch sind, indem er überall ein edles Streben nach Stil und eine Richtung auf das Ernste und Gediegene bekundet, so steht er doch als Mann der Wissenschaft der Tonkunst auf einem weit höheren Standpunkte und hat auf diesem Gebiete einen Ruhm erworben, den ihm auch ferne Zeiten nicht streitig machen werden. L. B.

Die Clavier-Compositionen von J. S. Bach. Herausgegeben von Friedr. Chrysander.

Diese neue Sammlung der Clavier-Compositionen von Joh. Seb. Bach, von welcher uns der I. Band vorliegt, bildet einen Theil der wohlfeilen Stereotyp-Ausgaben classischer Componisten, die bei L. Holle in Wolfenbüttel erscheinen. Wenngleich bei Gelegenheit einer Besprechung dieses verdienstlichen Unternehmens überhaupt in Nr. 44 vom 1. Nov. d. J. auch der I. Band von Bach bereits erwähnt ist, so glauben wir es doch der Sorgfalt und Treue des Herausgebers eben so sehr, als der Bedeutung des alten Heroen des Contrapunktes und Begründers der Claviermusik auch für unsere jetzige Zeit schuldig zu sein, noch einmal im Besonderen darauf zurückzukommen.

„Die Ausgabe hat den Zweck, die Kenntniss und Würdigung Bach's auch in den Kreisen anzubahnen, welche seiner Kunst bisher fern standen. Den vorhandenen guten und vollständigen Ausgaben tritt sie natürlich nicht in den Weg; wohl aber dürfte sie mit dazu beitragen, dass manche fehlerhafte, mit unzuverlässigen Quellen und mangelhafter Kenntniss hergestellte Drucke von Bach's Werken immer mehr ihr Ansehen verlieren.“

Wir begrüssen sie mit wahrer Freude und sagen dem Herausgeber und dem Verleger den besten Dank dafür, da Beide nur mit Opfern eine so schöne und correcte*) Aus-

*) Ausser dem vom Herausgeber angegebenen Druckfehler (S. 7 T. 156) *cis st. d* hat unser Dixi nur noch auf S. 14 Z. 4 T. 1 im Bass *dis e* für *h h* corrigirt.

gabe zu einem solchen Preise — ein Band von 110 Folioseiten Velinpapier mit grossem und scharfem Druck 1 Thlr. 8 Sgr.! — dem Publicum darbielten konnten.

Bei der Anordnung der Folge der Stücke waltet (mit Ausnahme des *Capriccio* in *B-dur* über die Abreise eines Bruders) der pädagogische Zweck vor, indem sie stufenmässig vom Leichterem zum Schwereren, vom Einfachen zum Kunstreichen fortschreiten. Ob sich jedoch diese ganz zweckmässige Anordnung auch bei den folgenden Bänden werde durchführen lassen, möchten wir bezweifeln. In dem I. Bande beginnen die zwölf kleinen Präludien, von Bach selbst für „Anfahende“ bestimmt. Dann folgen die 6 kleinen (französischen) Suiten, und darauf die 15 Inventionen mit den dazu gehörigen Sinfonien. Die letzteren erscheinen hier zum ersten Male in der Ordnung, dass auf jede Invention die in derselben Tonart stehende Sinfonie folgt. Auf diese Weise bilden diese Stücke den besten Vorläufer zum wohltemperirten Clavier. Die Invention, d. h. nach unserer Weise; ein Gedanke, steht ungefähr in demselben Verhältnisse zur Sinfonie, wie das Präludium zur Fuge.

Das eben erwähnte *Capriccio sopra la Lontananza del suo fratello diletto* ist ein Curiosum für die Geschichte der Programm-Musik, welche fast so alt ist, als die Instrumental-Musik überhaupt, in früheren Zeiten aber mehr humoristisch als ernstlich gemeint war. Sie erreichte ihren Gipfelpunkt in den Bataillen von Austerlitz u. s. w. im Anfange unseres Jahrhunderts, wodurch sie, eben weil sie es ernstlich meinte, lächerlich wurde. Der neuesten Schule war ihre Wiedergeburt durch die Lehre von dem Inhalte der Musik vorbehalten, und wozu diese Lehre führt, sehen wir hinlänglich an beklagenswerthen Beispielen. Wenn die wirklichen Meister der Vorzeit, Bach, Haydn, Mozart, ja, Beethoven hier und da einmal Ueberschriften gaben, so geschah es nur, um die Stimmung, durch welche das Musikstück entweder veranlasst worden war, oder welche es in dem Hörenden hervorrufen sollte, im Allgemeinen anzudeuten. Dazu wählten sie dann ein musicalisches Motiv, das ihnen angemessen schien, aber das war auch Alles: denn dieses Motiv und dessen thematische Durchführung bildete dann den wahren und eigentlichen Inhalt des Stückes, welcher nun und nimmermehr ein anderer sein kann, als ein musicalischer, in Tönen begründeter und aus Tönen entwickelter, nicht aus Worten und Gegenständen oder Ereignissen. Unser alter Bach verlässt trotz der Ueberschriften („1. Eine Schmeichelung der Freunde, um denselben zurückzuhalten. 2. Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen. 3. Ein allgemeines

Lamento. 4. Die Freunde kommen, weil sie doch sehen, dass es nicht anders sein kann, und nehmen Abschied.“) die contrapunktische — also echt musicalische — Schreibart so wenig, dass er sogar mit einer Fuga von dritthalb Seiten *all' imitazione della cornetta di Postiglione* schliesst.

Durch die Wohlfeilheit dieser Ausgabe kann nun der unvergängliche J. S. Bach in die Hände von Hunderten, ja, Tausenden kommen, die den hohen Preis der bisherigen Ausgaben nicht erschwingen konnten und die sich mit dem wohltemperirten Clavier in fehlerhaften Abdrücken und zu Fünfsthaler-Preisen behelfen mussten. Lasst uns nur erst all das Herrliche, was die Tonkunst in den beiden letzten Jahrhunderten erzeugt hat, unter die Leute bringen, rein, unverfälscht, mit verständiger Erläuterung und Jedermann zugänglich, so wird der närrische, so wunderlich sich gebende Drache der Zukunfts- und Poesie-Musik ohne Kampf überwunden. An die Musiklehrer müssen wir deshalb, wie schon so oft, bei dieser Gelegenheit vor Allem wieder die ernsteste Ermahnung richten. Die Entschuldigung, dass jene älteren Compositionen schwer zu haben seien und theuer bezahlt werden müssten, fällt jetzt weg. Der unerschöpflich reiche Bach, der ewig frische Haydn, der denkende und oft schon kühne Clementi, der bezaubernde Mozart — alle liegen jetzt in wohlfeilen Ausgaben vor, gerade so wie die Classiker der deutschen Dichtkunst. Und wenn die Eltern oder Schülerinnen kommen: „Bitte, geben Sie uns doch ein recht hübsches Stück zum Vorspielen“, so setzt Euch ans Clavier und spielt ihnen selbst ein Stück von jenen Meistern vor. Versteht Ihr das zu spielen und vorzutragen, so werden sich die Wünsche Eurer Schüler von selbst auch dahin wenden.

Ueber den angemessenen Vortrag der Bach'schen Stücke hat der Herausgeber — „mit dankenswerther Unterstützung des Herrn R. Zimmer in Berlin“ — zunächst sehr zweckmässige Erläuterungen über die sogenannten „Manieren“ gegeben und ihre Ausführung in 26 Beispielen in ausgeschriebenen Noten gezeigt. Dies gibt seiner Ausgabe noch einen besonderen Werth.

Wir schliessen hier ihres allgemeinen Interesses wegen die Bemerkungen des Herausgebers über Namen, Charakter und Zeitmaass der Bach'schen Tonstücke auszugsweise an, da die damals gebräuchlichen Arten von Instrumentalstücken uns fast ganz fremd geworden sind.

„1. Die *Allemande* hat als Tanz einen fröhlichen Charakter; in Suiten und Partiten für das Clavier ist ihre Bewegung ernsthafter, die Harmonie voll. Sie eröffnet den Reigen (oder folgt unmittelbar auf das Präludium) und Cou-

rante, Sarabande, Gigue etc. schliessen sich in selten gestörter Ordnung ihr an. Den Ehrenplatz hat sie als eine deutsche Erfindung.

2. Die *Angloise*, eine englische Tanzart, ist von lebhaftem Charakter und verschiedener, mehr oder weniger geschwinder Bewegung.

3. Die *Aria* ist hauptsächlich ein Singstück. Auf einen Instrumentalsatz angewandt, bezeichnet der Name das, was wir jetzt ein Lied ohne Worte nennen. Der Vortrag muss gesangreich und das Tempo durchweg langsam sein. Mattheson sagt: „Sie hat sowohl auf dem Clavier, als auf allerhand anderen Instrumenten Platz, und ist gemeinlich eine schlechte, kurze, in zween Theile unterschiedene, singbare Melodie, die nur meistentheils darum so einfältig erscheint, dass man sie auf unzählige Art verbrämen und verändern kann, um dadurch, wiewohl mit Beibehaltung der Grundgänge, seine Faust-Fertigkeit sehen zu lassen.“ (Kern mel. Wissenschaft S. 122.) In der *Aria* mit 30 Veränderungen (Band II. S. 147—187) lässt Bach noch etwas Anderes sehen, als Faust-Fertigkeit, wie er überhaupt in allem, was er unternahm, über das Hergebrachte hinausging.

4. Die *Bourrée* ist eine französische Tanz-Melodie von munterem und fröhlichem Charakter im Zweizweitel-Tact. Sie erfordert einen leichten und runden Vortrag, nicht allzu geschwind. Fliegend, glatt, gleitend und an einanderhangend (Mattheson).

5. Die *Chaconne* (*Ciaconne*) ist ein italiänischer Tanz im Dreiviertel-Tact und von mässig langsamer Bewegung. Das Weitere s. bei Passecaille.

6. *Concerto*. Das Bach'sche *Concerto* Bd. II. S. 102 ff. ist eine Clavier-Sonate in drei Sätzen; das Tempo der beiden letzten ist angegeben, den ersten Satz nehme man *Allegro moderato*.

7. Die *Courante* folgt in Suiten und Partiten immer auf die *Allemande*. „Sie verlangt einen ernsthaften, und mehr gestossenen als geschleiften Vortrag der Noten.“ (Koch, Lex. 398.) Ist ebenfalls eine Tanz-Melodie.

8. Die *Phantasieen* und *Präludien* (auch die *Capricci*, *Toccate* und *Ritornelli*) haben das Gemeinsame, dass sie an keine feste Form gebunden sind und gewöhnlich einem ernster „gearbeiteten“ Stücke zur Einleitung dienen. Mattheson nennt sie die musicalischen Grillen. Ist hier Alles ungewiss, wird auch das Tempo so allgemein hin nicht zu bestimmen sein; ein Jeder sehe daher zu, wie er in zweifelhaften Fällen sich zurecht finde. Uebrigens nahm Bach die Grillen ernster und schuf besonders aus dem *Präludium* eine ganz neue, fort und fort musterhafte Kunstart.

Auch sind seine *Präludien* so charakteristisch, gehaltreich und eigenthümlich, dass sich der rechte Vortrag derselben gleichsam von selbst ergibt.

9. Die *Gavotte*. „Ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude. Das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Melodien-Gattung; und keineswegs das laufende. Fürs Clavier setzt man auch gewisse *Gavotten*, die grosse Freiheiten gebrauchen, es aber doch nicht so arg machen, als die gefiedelten.“ (Mattheson.) Allzu geschwind darf die Bewegung nicht sein. Diese Tanzart hat noch die Eigenthümlichkeit, dass sie stets im Zweizweitel-Tact steht.

10. Die *Gigue* (*Gigue*, *Giga*) ist ein Tanz im Sechsahtel-Tact, munter und fröhlich. Mattheson zerspaltet die *Gigue* wieder in mehrere Arten, und beschreibt diese in seiner drolligen Lebendigkeit. „Die gewöhnlichen oder engländischen *Giquen* (sagt er, Kern mel. Wiss. 115) haben zu ihrem eigentlichen Affect einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergeht. Die *Loures*, oder langsamen und punktirten, zeigen ein stolzes, aufgeblasenes Wesen an, desswegen sie bei den Spaniern sehr beliebt sind. Die *Canarischen* müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, aber dabei ein wenig einfältig sein. Die *welschen Gige* endlich, welche nicht zum Tanzen, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zu der äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf eine fließende, und keine ungestüme Art, etwa so wie der Strom-Pfeil eines Baches.“ Mit der letzten Art haben wir es hier zu thun.

11. Die *Menuett*: ein Tanz, dessen Charakter „mässige Lustigkeit“ ist, wie Mattheson behauptet; sie eröffnete früher regelmässig alle gesellschaftlichen Tänze. In die Suiten und Partiten eingeführt, ist die *Menuett* nach Tactzahl, Rhythmus und Bewegung nicht mehr an die feststehende Tanzform gebunden. Noch mehr erweiterte sie sich in der Instrumental-Musik nach Bach; ob man aber Bach's *Menuetten* schon völlig so schnell vortragen muss, als die spätere *Quartett-Menuett*, ist noch die Frage.

12. Die *Ouverture* tritt bei Bach an die Stelle des *Präludiums*, wenn er ein grosses Tonstück einleiten und sich etwas breiter machen will, als gewöhnlich. Er hielt sich, wie Händel auch, an die französische *Ouverture*, der Lully die Form gab: auf einen *Largo*-Satz mit Läufen (die man durchweg mehr gestossen als gebunden vortrug) folgt ein fugirtes Stück *allegro*. Die herrliche *Ouverture* zu Anfang der vierten Partite, Bd. II. S. 44—50, ist ein Muster. An die Sitte, den ersten langsamen Satz zu wiederholen,

hielt Bach sich nur, wenn seine Composition es ertrug, z. B. Bd. II. S. 122; sonst durchaus nicht.

13. Die Partita (Partie) und die Suite bezeichnen beide ein Gebinde mehrerer Melodien, unterscheiden sich aber etwas von einander. Die Suite besteht nur aus Tanz-Melodien, in welcher munteren Gesellschaft die Allemande als deutsches Product ehrenhalber den Vortanz hatte, die übrigen, verschieden an Tact, Tempo und Rhythmus folgten, also gleichsam zu ihrer Suite gehörten. Dieser Art sind die kleinen (sogenannten französischen) Suiten im ersten Bande. Die grossen (sogenannten englischen) Suiten im vierten Bande haben dagegen schon ein ansehnliches Präludium zur Einleitung und müssten desswegen eigentlich Partiten genannt werden; denn die Partita hat ausser dem Tanztrupp noch Sätze von freier Erfindung, bildet daher den Uebergang zu der Sonate und ähnlicher selbstständiger Claviermusik.

14. Die Passecaille (ital. der Passacaglio) ist ebenfalls ein Tanz. Dass sie der Chaconne ähnlich sei, behaupten alle Erklärer; aber der Unterschied beider wird verschieden genug angegeben. Koch (Lex. 1139) sagt: „Der eigentliche Unterschied zwischen der Chaconne und der Passecaille ist dieser, dass die letztere in einer etwas langsameren Bewegung vorgetragen werden und die Melodie mehr Annehmlichkeit haben muss, als die erste.“ Mattheson aber behauptet das gerade Gegentheil, wenn er sagt: „dass die Chaconne langsamer und bedächtlicher einhergeht, als die Passecaille, nicht umgekehrt“. (Kern mel. Wiss. 123, dessgl. im Vollk. Capellmeister II., Cap. 13.) Ich muss Mattheson beistimmen und Koch's Erklärung für eine einfache Verwechslung halten. Das Zeitmaass beider Tänze ist mehr langsam, als schnell.

15. Die Passepied kommt mit der Menuett überein, ist in der Bewegung aber noch hurtiger. Allegro.

16. Die Polonoise: ein polnischer Tanz im Dreiviertel-Tact von feierlichem, gravitätischem Charakter, dessen Bewegung zwischen Allegro und Andante ungefähr die Mitte hält.

17. Der Rigaudon ist ein munterer, fröhlicher Tanz im Allabreve-Tact, „dessen Melodie meines Erachtens die artigste von allen ist: ihre Eigenschaft besteht in einem angenehmen und etwas tändelnden Scherz. Der Rigaudon ist übrigens ein Zwitter, aus der Gavotte und Bourrée zusammengesetzt, und mag nicht unfüglich eine drei- oder vierfache Bourrée heissen.“ (Mattheson.)

18. Das Rondo (Rondeau) hat einen ungezwungenen, naiven Stil und ein ziemlich bewegtes Zeit-

maass, wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich angegeben ist.

19. Die Sarabande. „Es hat dieselbe keine andere Gemüths-Bewegung, als die Ehrsucht; doch sind die Species darin unterschieden, dass sich die Tanz-Sarabande in engerer und doch dabei viel hochmüthigerer Verfassung befindet, als die übrigen ihres Geschlechts; dass sie keine laufende Noten zulässt, weil die Grandezza solche nicht leiden kann, sondern ihre Ernsthaftigkeit steif und fest behält. Zum Spielen auf dem Clavier und auf der Laute erniedrigt man sich etwas bei dieser Melodien-Gattung, gebraucht mehr Freiheit, ja, macht wohl gar *doubles* oder gebrochene Arbeit daraus, welche wir *Variationes* heissen.“ (Mattheson, Kern mel. Wiss. 119.) Die Bewegung ist demzufolge langsam, noch langsamer als bei der Allemande, mit der sie, auch in der reichen Ausschmückung durch Manieren und Verzierungen, die meiste Aehnlichkeit hat.

20. Die Sinfonia ist eigentlich ein Satz für mehrere Instrumente, ähnlich dem *Concerto grosso*. Gewöhnlich diente sie grösseren Gesangstücken zur Einleitung oder zum Zwischenspiel; in letzterer Hinsicht könnte ich unter der Musik vor Bach viele Sinfonien aufzeigen, die noch keine vier Tacte lang sind. Wo Bach eine Sinfonia für das Clavier setzt, hat er die Absicht, ein klangreiches Tonstück zu geben, ähnlich der Overture. Besteht sie aus Einem Satze, so nehme man die mittlere Bewegung. Bei mehreren Sätzen pflegt sie auch im Tempo mit der Overture übereinzukommen; so z. B. wird man leicht sehen, dass die Sinfonia Band II. S. 15 von Tact 30 an allegro gespielt werden muss.

21. Die Toccata zählte man früher nebst der noch sehr unmündigen Clavier-Sonate zu der Musik, wobei mehr die Finger als die Herzen gerührt wurden, wie Mattheson versichert. Man untersuche, ob es sich bei Bach's Toccaten so verhalte; s. Band II. S. 80 Part. 6 und Band IV. die grossen kunstreichen Sätze aus *Fis-* und *C-moll*.

Die Bezeichnungen, welche Bach sonst noch anwendet, z. B. Burlesca, Duetto, Echo, Inventio, Präambulum, Scherzo, Variatio etc., bedürfen keiner Erläuterung.

Wer nach vorstehender Anleitung den Charakter und die Vortragsweise der verschiedenen Tonstücke zu erkennen bemüht ist, der wird im Studium Bach's ziemlich sicher gehen, sicherer als die, welche sich an ein vorgeschriebenes Tempo, an vorgeschriebene Ausdruckszeichen und an vorgeschriebenen Fingersatz binden. Das Tempo ergibt sich, mit wenigen Ausnahmen, aus dem Namen der Tonstücke, die Art des Vortrages ebenfalls; auch steckt noch viel

mehr darin, als die modernen Zeichen andeuten können. Besonders hüte man sich bei den streng contrapunktischen Sätzen vor allem tändelnd-zierlichem Aufputze, dem coquetten Wechsel von pp und ff und dergleichen Effect-Blümchen; rubig, klar, klangreich und in Einem Gusse müssen sie vorgetragen werden. Bei den tanzartigen und concertirenden Stücken ist ein buntes Farbenspiel wohl angebracht; man kann darin so weit gehen, als der Tonstrom zulässt, oder so weit Schalkheit und Laune reichen. Beispielshalber habe ich bei den französischen Suiten das Zeitmaass, wie es Griepenkerl in der vortrefflichen Peters'schen Ausgabe (Band VII.) bestimmte, mit aufgenommen; es diene Anfängern zur Handleitung, kann aber, da es nicht von Bach, sondern nur von einem (allerdings bedeutenden) Kenner desselben herrührt, für Niemand durchaus bindend sein. — Endlich hat der Fingersatz die geringste Schwierigkeit, wenn man es nur vernünftig anfängt, wenn man nämlich mit dem Einfachen, dem verhältnissmässig Leichten beginnt und so stufenweise aufsteigt. Bisher war das wohltemperirte Clavier Eins und Alles, mit dem man anfing und aufhörte: da begegnete es denn Vielen, dass sie sich die Finger verbrannten und nach äusserlichen Hülfsmitteln Verlangen trugen. In gegenwärtiger Ausgabe war ich bemüht, das natürliche, unzweifelhaft von Bach selbst gewollte Verhältniss wieder herzustellen.

Ueber das Spiel gab Czerny einmal (in Peters' Ausgabe Band I. Vorwort) den guten Rath, man solle erstens die Hände, auch in den verwickeltsten Fällen, möglichst ruhig halten, und zweitens jede einzelne Stimme von der anderen unabhängig, streng gebunden und folgerecht ausführen. „Der Spieler“, fügt er hinzu, „wird die daran zu verwendende Mühe, sowohl auf dem Pianoforte als auf der Orgel, durch die gehaltreiche Wirkung, die mit einem vollstimmigen und fliessenden Spiele hervorgebracht wird, belohnt finden.“ Wo die obigen Bestimmungen hinsichtlich des Zeitmaasses nicht ausreichen, da ist noch Folgendes zu merken: hört man beim Vortrage, dass der Contrapunkt verdunkelt und das Stimmgewebe unklar in einander verschlungen wird, so nehme man das Tempo langsamer; machen sich aber durchgehende dissonirende Töne als Härten allzu vernehmlich, so muss man schneller spielen. Die Beachtung dieser beiden Regeln wird besonders bei allen strenger contrapunktischen Sätzen — den Sinfonien im ersten, den Variationen im zweiten, den Fugen im dritten und vierten Bande — gute Dienste leisten.

Aus Genf.

Den 11. December 1856.

Geehrter Herr Redacteur! Ihrem Wunsche gemäss sende ich Ihnen wiederum einige Nachrichten über die Art und Weise, wie man in Genf, der prächtigen Stadt am noch prächtigeren See, Musik macht. Zuvörderst also, dass Vieuxtemps vorgestern sein viertes Concert gab, und zwar im Theater. Von den drei früheren im Casino war das zweite am besten besetzt, das erste und namentlich das dritte weniger zahlreich. Im Theater sind die Preise niedriger, und das Publicum ist ein ganz anderes, da kein Genfer aus der höheren Gesellschaft das Theater besucht. Ländlich, sittlich. Die berühmte Pianistin Mad. Pleyel war vor Vieuxtemps hier. Gestern war die erste von den Sitzungen für Kammer-Musik, welche Herr Ad. Köckert, Ihr Landsmann, diesen Winter hier veranstaltet hat. Die Zahl derselben ist vorläufig auf vier bestimmt, in denen wir dem Programme nach Quartette und Quintette von Haydn, Mozart, Beethoven, F. Schubert, Cherubini, Spohr, Mendelssohn und Veit hören werden. Der erste Abend brachte Haydn Nr. 75 in G, Beethoven Op. 18 Nr. 3 in D, Mendelssohn Op. 12 in Es. Wiewohl der Eintrittspreis für reservirte Plätze 5 Franken und sonst 3 Franken ist, so findet doch das Unternehmen grossen Anklang, was für Herrn Köckert um so ehrenvoller ist, als seine Ankündigung mitten in den Lauf der Concerte von Vieuxtemps fiel. Allein Herr Köckert ist durch seinen Aufenthalt und seine Concerte vom vorigen Winter hier als Violinist, Musiker und Mensch sehr geschätzt, und geniesst eines ausgezeichneten Rufes bei der kunstliebenden höheren Gesellschaft von Genf. Seine Quartett-Genossen sind die Herren Vercellesi (Violine II.), Müller (Alt), Battanchon (Violoncell).

Im Anfange des Januars werden auch die Concerte des Conservatoires beginnen, in deren erstem etwas hier ganz Neues, eine Sinfonie von Mendelssohn, gemacht werden soll. Das neue Gebäude für das Conservatorium der Musik wird nächstens vollendet sein, und dessen Einweihung wird nicht nur Veranlassung einer grossen Feierlichkeit, sondern auch einer umfassenden Reorganisation werden, indem das Institut eine grossartige Erweiterung nach dem Muster des Conservatoriums zu Mailand erhalten wird. Das prachtvolle Gebäude wird auf Kosten eines Privatmannes, des Herrn Bartholony, aufgeführt. Sie sehen, auch Genf hat seinen Richartz, wie Köln, wenn auch nicht in so grossartigem Maassstabe, und dass wir in dem schweizerischen Abdruck von Paris, genannt Genf, noch etwas von dem musicalischen Sinne unseres grossen Mitbürgers Jean Jacques geerbt haben, werden Sie bei Ihrer Liebe zur Schweiz, wo Sie vier Jahre Ihrer ersten Wirksamkeit verlebt haben, gewiss mit Vergnügen hören.

de M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Soireen für Kammer-Musik haben Dinstag den 16. im Saale des Hotel Disch wieder begonnen. Die Ausführenden waren die Herren Hiller, Grunwald, Derckum, Peters und B. Breuer. Wir werden dem Vernehmen nach jedes Mal zwei Violin-Quartette, dazwischen einen Solo-Vortrag auf dem Pianoforte, zum Schluss ein grösseres Clavierstück mit Begleitung hören —, eine Einrichtung, die sehr zu billigen ist. Das Programm bestand dieses Mal aus einem Quartett von J. Haydn, einer Fuge und Gavotte von Händel, Quartett in C-dur Nr. 9 von Beethoven und dem Trio in Es für Piano, Violine und Cello von J. M. Hummel. Das Streich-Quartett, bei welchem Herr Concertmeister Grunwald zum ersten Male die Oberstimme spielte, befriedigte am

meisten in den Allegro-Sätzen; besonders dem Finale in Beethoven's Quartett folgte lebhafter Beifall. Der treffliche Vortrag des einfachen, klaren und melodioreichen Hummel'schen Trio's sprach allgemein an. Die beiden ersten Nummern des Programms zu hören, waren wir verhindert.

Fräulein Schreck aus Erfurt sang in der Versammlung des städtischen Gesang-Vereins einige Scenen aus Gluck's „Orpheus“: wir lernten in ihr eine sehr tüchtige Sängerin kennen, deren Alt- oder vielmehr Mezzo-Sopran-Stimme einen starken und wahrhaft imponirenden Klang hat. Sie war für Concerte in Bonn und Düsseldorf in unsere Gegend berufen, und wir bedauern sehr, sie nicht in einem der hiesigen Gesellschafts-Concerte hören zu können, da die Programme derselben schon früher festgesetzt waren.

In der letzten Matinée bei Herrn Capellmeister Hiller wurde die komische Operette: „Scherz, List und Rache“, nach Göthe's Text in Musik gesetzt von dem jungen Max Bruch, vor einer zahlreichen Versammlung mit ganz ausserordentlichem Beifalle am Pianoforte aufgeführt. Die drei Gesang-Parteien hatten Frau Mampé-Babnigg (Scapine), Herr Göbbels (Scapin) und Herr DuMont-Fier (Doctor) übernommen. Der letztere entwickelte dabei ein Talent zum komischen Vortrage, das uns überraschte. Die Musik ist höchst ansprechend und bekundet namentlich in den vortrefflichen Ensemble-Stücken ein ganz ausgezeichnetes Talent.

Bei Gelegenheit des Weihnachts-Festes bringen wir die werthvollen Instrumente der hiesigen Clavier-Lager von J. M. Heilmann (von Erard's Fabrik) und von Kipper u. Comp. (von Gerh. Adam's Fabrik, Breitstrassen-Ecke, der Expedition der Köln. Zeitung gegenüber,) in Erinnerung.

Bonn. Am 13. Dec. wurde in dem zweiten Abonnements-Concerte das Oratorium „Jephta und seine Tochter“ von Karl Reintaler aufgeführt. Der Chor war vortrefflich durch frische, wohl lautende und starke Stimmen, und mit geringer Ausnahme auch durch Sicherheit und Präcision. Auch das Orchester, durch einige der tüchtigsten Mitglieder des köln'schen Orchesters verstärkt, genügte. Rühmlich war die Einübung des Ganzen durch Herrn Dieterich und die Vorbereitung und Anordnung durch die Concert-Direction. Der Erfolg war ein höchst ehrenvoller für den Componisten, dem schon nach dem ersten Theile Applaus und Orchester-Tusch, und am Schlusse wiederholter Beifall und ein Kranz von schönen Händen zu Theil wurde. Der Vortrag der Soli liess freilich Manches zu wünschen übrig: nur Fräulein Schreck aus Erfurt ragte hervor, war aber, da die Alt-Partie in dem Oratorium unbedeutend ist, nur wenig beschäftigt. Fräulein Katharina Deutz aus Köln, eine junge Sängerin mit voller, blühender Sopran-Stimme, sang Einzelnes sehr schön, ist aber freilich dem tieferen Ausdrucke, den die Partie der Mirjam verlangt, noch nicht gewachsen. Herr Koch war nicht gut disponirt, und Herr Schröder (Jephta) zeigte zwar ein rühmliches Streben, allein seine Stimmittel reichen für eine solche Helden-Partie nicht aus. Die norddeutsche Aussprache: „die S-timme des Herrn“, „o, dass ich s-türbe“, ist sehr störend.

Markull's Oratorium: „Das Gedächtniss der Entschlafenen“, wurde in Cassel unter Leitung des Componisten, welcher von Danzig eigens dorthin geladen war, zur Aufführung gebracht. Die beiden dasigen Gesang-Vereine, die ersten Sänger der Hofbühne und die Hof-Capelle theilnahmen an dem Werke. Der Kurfürst und die Fürstin von Hanau wohnten der Aufführung bei. Wie kasseler Blätter melden, steigerte sich das Interesse des zahlreich versammelten Publicums von Nummer zu Nummer. Meister Spohr, mitsingend unter den Bassisten auf der Bühne [?], zeigte jedenfalls einen Beweis von künstlerischer Collegialität.

Wien. „Der Verein zur Beförderung echter Kirchenmusik“ besteht seit dem Jahre 1841, hat somit sechszehn Jahre seines Wirkens hinter sich. Auf Grundlage eines von seinem dormaligen Secretär J. F. Kloss entworfenen Statutes bildete sich dieser Verein zu dem Zwecke, echte Kirchenmusik zu fördern, und zwar: 1. Durch die Unterweisung der Präparanden des pädagogischen Lehrcursus und aller jener, welche sich dem Chordienste widmen wollen, in den wichtigsten Zweigen der kirchlichen Tonkunst. 2. Durch den Unterricht für Knaben im Kirchengesange. 3. Durch Aufführung kirchlicher Tonwerke und 4) durch Bekanntmachung und Verbreitung derselben.

Was der Verein als Lehr-Institut in der Zeit seines sechszehnjährigen Bestehens geleistet, lässt sich zum Theil aus folgenden Ziffern entnehmen. In den ersten zehn Jahren seiner Wirksamkeit hatte derselbe 1173 Zöglingen den Unterricht unentgeltlich ertheilt. Seither hat sich diese Zahl um 469 Präparanden und 252 Zöglinge der Knabengesang-Schule, also um 721 vermehrt. Die Gesamtzahl seiner Zöglinge beträgt sonach 1894.

Den Unterricht in Generalbass und Orgelspiel ertheilten einander folgend die Herren: Duck, Rotter, Ferd. Schubert und C. Pichler; der Gesang-Unterricht ward dem Dr. Lutz und nach dessen Ableben dem Herrn Stegmayer, die Streich-Instrumente den Herren Lirsch, Dont, Durst, Stransky und Janusch anvertraut. Die allgemeine Kirchenmusik-Lehre trägt der Vereins-Secretär Herr Jos. Kloss vor. Als Capellmeister fungirte bis zum Jahre 1845 August Duck, welchem Herr Ferd. Schubert, Director der k. k. Normal-schule bei St. Anna, folgte, der diese Stelle bis zum Anfange des laufenden Schuljahres bekleidete. Seither ist diese Stelle Herrn F. Stegmayer provisorisch übertragen. — Die Fortschritte seiner Schüler weist der Verein in einer öffentlichen Schluss-Prüfung alljährlich nach.

Brüssel. Die Jury der von Herrn M. Makaroff hierselbst ausgeschriebenen Preise für die beste Guitarre und das beste Musikstück für dieses Instrument hat nun ihr Verdict ausgesprochen. Demzufolge erhält unter 44 Compositionen: ein Concertino in A-dur von dem mittlerweile gestorbenen J. K. Mertz aus Wien, und unter 7 Guitarren das von Hr. Scherzer, gleichfalls aus Wien, eingesandte Instrument den ersten Preis. Zweite Preise fielen der Composition des Herrn Koste in Paris und der Guitarre des Herrn Arhusen in Petersburg zu.

Ankündigungen.

In Körner's Verlag in Erfurt erschien so eben:

Rinck — Ritter — Choralbuch, vierstimmig, mit Zwischenspielen. Op. 32. 2²/₃ Rthlr.

Schneider, Jul., 44 Pedalstudien. Op. 48. 1¹/₂ Rthlr.

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.