

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 24.

KÖLN, 13. Juni 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Aus Frankfurt am Main. 1. Theater. 2. Beethoven's Missa solemnis. Von A. Schindler. — Ueber die deutsche Bezeichnung der musicalischen Vortragsweise in Ueberschriften und zwischen den Notenlinien. Von G. Flügel. Nachschrift. Von L. Bischoff. — Stosseufzer einer ehrlichen Redaction an die andere. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Confiscation — Neue Oper von Verdi — Michael Hauser).

Aus Frankfurt am Main.

1. Theater.

Ein „Theater und Literatur“ überschriebener Aufsatz aus Leipzig, in der Beilage zur Allgem. Zeitung vom 5. April d. J., beginnt mit folgendem Satze: „Das Interesse an Theater-Prinzen und Theater-Prinzessinnen ist in letzter Zeit wieder mächtig in den Vordergrund getreten, und man kann kaum eine Journal-Nummer in die Hand nehmen, ohne einem Theater-Referat und namentlich einem Berichte über einen jener männlichen und weiblichen Zugvögel der Kunst zu begegnen, welche in Deutschland von einer Bühne zur anderen flattern, ihren Part absingen oder abspielen und dafür Applaus, Zeitungs-Lob und, was ja wohl der Hauptzweck dieser Kunstreisen ist, klingende Münzen in reichlichen Quantitäten einstreichen.“

Auch uns hat der kaum entfaltete Frühling bereits drei singende Zugvögel von renommirter Gattung zugeführt, zuerst das Brüderpaar Formes, wovon besonders der Bassist durch arges Detoniren ein bleibendes Andenken sich bewahrt haben dürfte, der Tenorist aber, ohne irgend eine Sensation erregt zu haben, zu den Dagewesenen gezählt wird. Der dritte dieser Zugvögel war Herr Ander aus Wien, bekanntlich der höchstbezahlte Tenor der modernen deutschen Opernwelt. Dieselben Parte, die er auf unserer Bühne unter Mühling's, dann wieder unter Hoffmann's Direction absang, fand er für gut, jetzt abermals abzusingen. Der Unterschied zwischen früher und jetzt liegt bloss darin, dass er damals zu den gewöhnlichen Eintrittspreisen gesungen und die Directionen ausser dem ihm zugestandenen Honorar noch ein hübsches Sümmchen verdient haben. Jetzt ward dem Publicum zugemuthet, für die seit lange schon abgenutzten Opern „Martha“, „Hugenotten“ und „Wilhelm Tell“ (erstere sogar ausser Abon-

nement) höhere Eintrittspreise zu bezahlen. Was Wunder, wenn das kunstsinnige Publicum in dem Maasse ausgeblieben, dass die Intendanz bei 450 Gulden Honorar für den Gast bei beiden erstgenannten Vorstellungen nicht auf die Tageskosten gekommen, bei der dritten jedoch ein Minimum für die Casse übrig behalten hat! Dieses für die Intendanz nicht erfreuliche, für Herrn Ander nahezu unehrenhafte Ergebniss gab Grund zur Einigung zu noch zwei Gastrollen zu gewöhnlichen Eintrittspreisen und Theilung der Netto-Einnahme zu zwei Hälften. Herr Ander sang also noch die Partie des Masaniello und des Stradella, beide bei wohlbesetztem Hause. Nur nach der letzten Vorstellung war der Beifall ein enthusiastischer, würdig eines Künstlers von solchem Rufe. Vielmaliges Herausrufen und Kränze.

Diese Thatsache im Opern-Bereiche, auf dem die Gestaltung der Dinge eben die allerkläglichste, weil allercorrupteste nach jeder Seite hin ist, dürfte für die Intendanten und Directionen eine gute Lehre sein, und wir benutzen sie unsererseits zu nachstehenden Anmerkungen.

Die Dürftigkeit, ja, Armseligkeit des Opern-Repertoires im Allgemeinen in Betracht gezogen (die indess keineswegs so begründet ist, als die Herren Directoren wähen oder gar behaupten), lässt sich ein entsprechendes Mittel dagegen auffinden, sollte es gleichwohl nur momentan wirksam und sonach den Palliativen anzureihen sein. Es handelt sich doch vor Allem um mehr Abwechslung, also um mehr Leben in der Sache. Dies würde zu erzielen sein, wenn Directionen und Intendanten bei Abschliessung von Verträgen mit renommirten Sängern und Sängerinnen für einen Cyklus von Gastrollen die Bedingung voranstellten, wenigstens in einer neuen, in Ermangelung einer solchen in zwei seltener gegebenen Opern, die ohne fremde Beihülfe die heimischen Kräfte gut auszu-

führen ausser Stande sind, aufzutreten, gehörte diese Oper gleichwohl einer früheren Epoche an. Die bestorganisirte Opern-Gesellschaft wird sich in der Lage befinden, diese und jene Werke in langen Jahren nicht in Scene bringen zu können, weil für das eine die entsprechende Sängerin, für ein anderes wiederum der Tenor oder sonst noch eine Persönlichkeit abgeht. Hierbei sollten wir freilich einen besonderen Rückblick auf unsere Oper thun, wollen es aber aus guten Gründen unterlassen.

In solcher Beziehung hätte auch die kostspielige Anwesenheit des wiener Tenors benutzt werden können. Z. B. Herr Ander excellirt bekanntlich in Isouard's „*Joconde*“ (dieser unverwelklichen Blume in dem älteren französischen Opernkränze), die im vorigen Jahre auf dem kaiserlichen Opern-Theater nach mehr denn vierzigjähriger Ruhe wieder zur Aufführung gebracht worden, und zwar hauptsächlich, weil die Administration in Herrn Ander die zur Darstellung der Titel-Rolle erforderlichen Eigenschaften gefunden zu haben glaubte. Dem war so. Die Oper entzückte allgemein, wie kaum ein Werk der Gegenwart es vermag, und bereichert das Repertoire. Welcher Gewinn für ein kunstsinniges, aber seit Jahren in dem beschränktesten Kreise umhergeführtes, darum blasirtes und müde gewordenes Publicum, die Bekanntschaft ähnlicher, unvergänglicher Werke zu machen, wie „*Joconde*“, vermittelt durch tüchtige Repräsentanten in den Hauptrollen! Die Nachwirkung müsste langhin eine angenehme sein, gleichzeitig aber auch ein sicheres Mittel zur Anbahnung eines besseren Geschmacks darin gefunden werden können. — Allein noch ein volles Dutzend der vortrefflichsten Opern jeden Genre's aus früherer Zeit liesse sich namhaft machen, unbekannt aller Orten, aus dem eine und andere bei Gelegenheit von Gastspielen ausgezeichnete Talente in Scene gehen könnte und sollte, geschähe es auch nur für eine oder zwei Vorstellungen.

Es wird dem herrschenden Schlendrian in keiner Weise gesteuert werden, wenn man bequem und duldsam *in infinitum* bei den Gewohnheits-Opern stehen bleibt. Man sollte erwarten, jede Direction werde es als Ehrensache betrachten, so bald als thunlich Hand ans Werk zu legen und keine Gelegenheit unbenutzt zu lassen, um aus dieser Stagnation endlich heraus zu kommen; allein man täuscht sich. Man lässt die Dinge eben gehen, wie sie gehen wollen, nicht, wie sie trotz offenbarem Mangel guter neuer Opernwerke dennoch gehen könnten. Kundige Männer sind z. B. bei uns an geeigneter Stelle mit wohlmeinendem Rathe eingeschritten. Auch hat Didaskalia schon vor meh-

reren Monaten den nicht minder wohlmeinenden und plausibeln Wunsch ausgesprochen, man möge hier ein- und zweiactige Operetten älterer und neuerer Zeit, deren in Menge vorhanden, in Verbindung mit Lustspielen zur Aufführung bringen, die den in der Gesangskunst, auch in Darstellung feiner Charaktere meist ganz ungeschickten Opern-Mitgliedern Gelegenheit zur Bildung geben, das Publicum aber sicherlich angenehm unterhalten würden. Allein — Mantelreden in den Wind gehalten. Es werden sonach auch diese wohlgemeinten Worte das Schicksal solcher Mantelreden haben. Es ist nicht zu verwundern, wenn, ausser den obligaten und obligirten, keine unabhängige Feder mehr sich in Theatersachen einlassen will, und geschieht es ja einmal, so meist nur im Unmuth, die Dinge mit wohlverdientem Spotte abfertigend, z. B. der Eingangs genannte Aufsatz aus Leipzig.

Es möge darum dem aufrichtigen Kunstfreunde nicht verargt werden, wenn er sich unumwunden dahin erklärt: das auf dem gesammten Theaterwesen, zumeist auf der Oper schwer lastende Verhängniss wird in seinen Folgen nur dann gemildert werden, wenn die Herren Directoren und Intendanten von Instituten ersten und zweiten Ranges sich bald in bestimmt ausgesprochenen Grundsätzen einigen, die eine Besserung der Zustände in Bezug auf Kunst und ihr Wesen zum Endzweck haben. Will man zu diesem dringend nothwendigen Mittel nicht wenigstens versuchsweise schreiten, so wird der Uebermuth im Verkennen des obersten Kunstzweckes, folgerichtig die Ausserachtlassung der Berufspflichten bei dem singenden und recitirenden Virtuosen-Geschlechte immer *crescendo* gehen, das Ausbeuten des Publicums wird Hauptzweck, den die Bühnen-Verwalter aufs beste direct und indirect befördern helfen. Wie lange noch das Publicum diesem Unwesen, das jetzt bereits der Blüthe sich nähert, zusehen wird, ist abzuwarten. Dass aber eine Reaction erfolgen werde, wie sie bei ziemlich ähnlicher Unwirthschaft im Concertsaale erfolgt ist, dürfen wir, wenn Analogieen nicht trügen, mit Gewissheit erwarten. Was dann, ihr Herren Directoren und Intendanten, die ihr für Aussaat eines besseren Samens zu rechter Zeit nicht besorgt gewesen?

2. Beethoven's *Missa solennis*.

Bereits im Spätjahre von 1855 hat Herr Musik-Director Rühl den Muth gefasst, es mit diesem in Folge von Schelble's Beurtheilung hierorts perhorrescirten Werke aufzunehmen, obwohl sein Gesang-Verein sich noch in der Periode des Noviziats befand. Sein ihm eigenthümlicher

Eifer, wenn auch nicht immer frei von pedantischem Beigeschmack, aber auch die Hingebung der Vereins-Mitglieder hatten das Werk so gefördert, dass der ersten Aufführung alsbald eine zweite folgen konnte. Zeitweilige Abwesenheit von Frankfurt war Grund, dass ich bei diesen Aufführungen nicht persönlich Zeuge sein konnte, daher vielleicht in diesem Kunst-Organ nichts darüber verlautet hat. Die damals in einigen hiesigen Blättern über das Werk selbst gefällten Urtheile hätten aber doch Anlass geben sollen, wenn auch nur *curiositatis causa*, einem grossen, musicalisch gebildeten Leserkreise mitgetheilt zu werden, weil damit zugleich klar gezeigt war, welcher Fremdling die neuere katholische Kirchenmusik in dieser muskreichen Stadt bis zu diesem Tage geblieben und wie tief man in alten Traditionen andererseits befangen ist.

Nach den in vergangener Winterzeit Statt gefundenen Aufführungen von Haydn's Jahreszeiten (zwei Mal) und Spohr's Oratorium „Der Fall Babylons“ schritt der Rühl'sche Verein unverweilt zu Vorbereitungen zu einer dritten Vorführung der *Missa solemnis*, die endlich — *post tot discrimina rerum* — am 28. Mai im Weidenbusch-Saale (bei einer Temperatur von 34 bis 36 Grad R. im Raume) vor sich gegangen ist. Sowohl der letzten Probe, wie der Aufführung war ich Zeuge. Ueber das allseitig Geleistete wollen sich die folgenden Zeilen so ausführlich, wie es die Grösse der gelösten Aufgabe mit Recht fordern darf, aussprechen, und soll das *Cuique suum* eben so offen als rückhaltlos vertheilt werden.

Wenn ich mir die von der *Missa* erlebten Aufführungen in die Erinnerung zurückführe, beginnend mit der allerersten, am 7. Mai 1824 im Hof-Operntheater zu Wien von Beethoven veranstaltet, muss ich der bei der Inaugurations-Feier von des Meisters Bildsäule 1845 zu Bonn Statt gehabten den ersten Preis zuerkennen. Dieses Resultat, im eigentlichen Wortsinne ein zu Ehren Bringen des bis dahin gröblich verkannten und verketzerten Werkes, verdankten die vielen Tausende der Zuhörer nicht dem Fest-Dirigenten, der ja in der Hauptprobe laut gestand, er habe dieses Werk — das bereits volle achtzehn Jahre im Druck vorgelegen — eben erst auf der Reise von Karlsbad nach Bonn kennen gelernt (also im Postwagen), sondern Alle verdankten wir es hauptsächlich den rastlosen Bemühungen des königlichen Musik-Directors Franz Weber in Köln, der wiederholt von Stadt zu Stadt gegangen, um die theilnehmenden Chor-Contingente zu diesem europäischen Feste vorzubereiten. Seiner Begeisterung für die Sache verdankten wiederum die Contingente aus allen

Städten des Niederrheines, dass jedes einzelne Mitglied mit voller Sicherheit über die bevorstehende Aufgabe die Festhalle betreten konnte. Dieses und der aussergewöhnliche Moment, gleichsam vor dem versammelten musicalisch gebildeten Europa die schwierige Aufgabe zu lösen, sie waren die Factoren der fast unerhörten Begeisterung, welche die Phalanx von mehr als 400 Stimmen, vom Orchester und den Solostimmen bestens unterstützt, kund gegeben hat.

Das von dem frankfurter Gesang-Vereine am 28. Mai Geleistete lässt sich sowohl in Hinsicht auf Ensemble, kunstgemässen Ausdruck und makellose Reinheit der Intonation (ein Wunder bei so übermässig hoher Temperatur, folglich noch erhöhterer Orchester-Stimmung), wie nicht minder in Hinsicht auf allgemeine Begeisterung in künstlerischem Sinne mit dem 1845 zu Bonn Geleisteten ziemlich in Parallele stellen. Wahrhaft freudigen Herzens lege ich dieses Urtheil in diesen Blättern nieder. Nur zu selten widerfährt es heutzutage dem beinahe ein halbes Jahrhundert rückwärts sehenden Fachmanne, Urtheile solcher Art, wie das jüngst über Aufführung der neunten Sinfonie durch Capellmeister Gustav Schmidt und nun wieder über die *Missa in D*, niederschreiben zu können.

In zweiter Ordnung dürfte bei der *Missa* sowohl Aufgabe an sich wie Leistung der Solostimmen zu beurtheilen kommen, und zwar darum, weil nur fertige Künstler sich der Aufgabe nähern dürfen, die weit Schwierigeres zu lösen im Stande sein müssen. Dass dermalen nicht vier solcher Meister-Sänger hier existiren, die ebenbürtig neben einander wirken könnten, ist leider Thatsache. Dennoch darf über die Solisten in der *Missa*, als: Fräul. Veith, Sopran — und Herr Baumann, Tenor —, beide von der Oper, dann Frau Bischoff (die aus Gefälligkeit die Alt-Partie übernommen) und ein Kunstfreund als Bass, alles Rühmliche gesagt werden, ja, beide Erstgenannte erreichten im *Qui tollis*, in der Fuge zum *Gloria*, im *Et incarnatus*, im *Sanctus*, dergleichen im *Agnus*, demnach in den meisten Hauptstellen, die Höhe ausgezeichneter Künstlerschaft und wurden von den beiden anderen Solostimmen wacker unterstützt. Fräul. Veith insbesondere versteht den Kirchenmusik-Stil musterhaft zu handhaben. Anbei verräth sie in keinem Moment die Opersängerin. Solche Doppelnatur in einem künstlerischen Individuum gehört unstreitig zu den seltenen Erscheinungen in der Sängervelt.

Aber auch über die Leistung des Theater-Orchesters ist nur Rühmliches zu verzeichnen, und hätte nicht für den erkrankten braven Herrn Zigold ein minder Tüchtiger an die erste Flöte treten müssen, wodurch vornehmlich die

häßliche Stelle im *Et incarnatus* empfindlich zu leiden gehabt, die Gesamtleistung dieses integrierenden Theiles des Ganzen hätte sich, wie die des Chors, zur vollendeten gestalten lassen.

Im Vorstehenden ist das Verdienst des leitenden Princip's um das Gelingen der Ausführung ausgesprochen, und erscheint dieses in Betracht der im Allgemeinen doch nur wenig musicalisch gebildeten Kräfte des Vereins kaum minder bedeutend, wie das von Franz Weber bei der bonner Feierlichkeit sich erworbene. Ein wesentlich Anderes aber ist es um die Auffassung und danach um die genommenen Tempi bei dem frankfurter Dirigenten. Hierbei kommt in Frage, ob diese wohl alle im Geiste der Composition getroffen waren? Als möglich, zugleich als wahrscheinlich darf angenommen werden, dass es selbst dem einsichtsvollsten und auch noch routinirtesten Dirigenten kaum gelingen werde, unter den 31 verschiedenen Tempi's, darunter nur 4 Reprisen, nicht eine oder mehrere zu vergreifen, vielleicht gegen seine bessere Ueberzeugung. Man weiss ja, wie Zufall oder momentane Gemüthsstimmung oft auf die Temponahme im entscheidenden Augenblicke einzuwirken vermag.

Bei diesem wichtigen Capitel angekommen, sei es erlaubt, einstweilen nur in einigen Umrissen aufzuzeichnen, was ich im Laufe der vielen Jahre an Beethoven's Seite in dieser Beziehung erfahren habe. Bei der Lage der Dinge auf musicalischem Gebiete wird dies nothwendig, vielleicht aber auch von strebsamen, nicht eingebildeten oder gar dünkelfhaften Musikern beachtet werden, indem ich auf gleiche Erfahrungen zweier Lebenden aus Beethoven's Kreise hinweisen kann; diese sind Herr Karl Holz und Beethoven's Neffe. — Dass unser Grossmeister den vorzüglicheren musicalischen Begebenheiten der Kaiserstadt mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, wird man wohl begreiflich finden; dass sich diese aber bei seinen Compositionen, vornehmlich wenn er sie unter zweifelhaften oder gar schlechten Händen wusste, z. B. unter der Leitung des bekannten Barons von Lannoy, um Vieles gesteigert hatte, wird Jeder aus seinem Kreise bestätigen. Nach jeder Production eines der hervorragenden Werke war es sein Wunsch, alsbald über das Ergebniss unterrichtet zu sein. Die an uns gestellten Fragen betrafen, wenn es sich um ein Orchesterwerk gehandelt, in der Regel nur das, was ihm anbei die Hauptsache gewesen, nämlich die Tempi der verschiedenen Sätze; nur zuweilen bekümmerte er sich um Detail, das in einzelnen Stimmen vorgegangen. Ganz entgegengesetzt that er bei Clavier- und Quartett-Musik. Da

ging er regelmässig ins Detail ein und verlangte auch noch das Tempo dieses oder jenes Mittelsatzes, einzelner Anhänge, das Hervortreten dieser oder jener Mittelstimme (so auch in der Claviermusik) u. dergl. mehr zu erfahren. Für uns junge Leute war ein solches Examen stets belehrend, weil der Meister in seinem Feuereifer den abwesenden Dirigenten und auch die Spieler zur Stelle corrigirt hat. Von seinem Tempo zumal wollte Beethoven in keinem Falle ein Haar breit ablassen, weil er richtiges Maass in der Bewegung mit der inwohnenden Charakteristik des Satzes oder dessen einzelnen Bestandtheilen auf genaueste identificirt hat. Auch Seyfried legt über diesen Punkt in dem biographischen Abrisse von Schuppanzigh in Schilling's Lexikon ein Zeugnis nieder. Ueberhaupt hiess es die erworbenen Begriffe von der fraglichen Sache tüchtig zusammen nehmen, wollte man bei derlei Verhandlungen vor des Meisters Richterstuhle nicht gedemüthigt oder verlacht werden; denn die oftmals in seinem Gemüthe rege gewordenen Emotionen waren nicht immer sanfter Art.

Fragt es sich nun speciel um die *Missa solemnis*, die der Componist für sein gelungenstes Werk erklärt hat, so darf ich wohl offen gestehen, dass es in der gesammten Beethoven-Literatur kein zweites gibt, mit welchem ich — in Folge von Umständen und Verhältnissen — durch den Schöpfer selber so bekannt gemacht worden wäre, wie mit diesem. Mehr als neun Monate sass ich ihm zur Seite, helfend, die für die Subscribenten copirten Partituren zu corrigiren und zu collationiren, wobei es tausenderlei zu fragen und zu beantworten gab. Um ihm stets nahe zu sein, theilte er seine Wohnung mit mir. Nach beendigter Arbeit am Schreibtische begannen die Proben und folgte die Aufführung — neue Belehrungen über alle Theile des Werkes, selbst über jene, die aus Mangel an Zeit und Raum von der Aufführung ausgeschlossen werden mussten, als: *Gloria* und *Sanctus* sammt *Benedictus*; die neunte Sinfonie und die Overture Op. 124 nahmen die verwandten Kräfte zu sehr in Anspruch.

Prüfen wir somit, wie es Herrn Musik-Director Rühl mit den verschiedenen Tempi's, resp. mit Auffassung der Charaktere der verschiedenen Hauptsätze und ihrer Theile, ergangen.

Kyrie (*Assai sostenuto*. Mit Andacht) war in bedeutendem Grade übereilt, daher seine Charakteristik, die der Componist vorstehend anzeigt, nicht zum Ausdruck kommen konnte. Es war keine Kirchenmusik mehr. Ob hier zur Stelle der ganze Tact anstatt des *Alla breve* nicht

zweckentsprechender gewesen wäre, um das Vergreifen zu verhindern, dürfte zu untersuchen sein. Das Markiren von vier Tacttheilen scheint nicht zu genügen, weil das *Alla breve* bei der Mehrzahl der Musiker den Begriff einer rascheren Bewegung in allen Gattungen mit sich führt, als der ganze Tact. Darin scheint der Grund des Missverstehens zu liegen. In Kirchenmusik aber wird dieser Begriff wesentlich zu modificiren sein. — Das *Christe* (*Andante assai ben marcato*) hat nicht bloss des Rhythmischen wegen den $\frac{3}{2}$ -Tact, folglich breit, auch wegen des Charakteristischen, wohin das *ben marcato* zielt. Die Auffassung aber des Herrn Rühl begnügt sich mit einem leicht dahin fließenden $\frac{3}{4}$ -Tact und einer Bewegung *Andante con moto*. Der schwere Spondärus, in welchem das Wort „*Christe*“ declamirt ist, zeigt in dieser Tactart allein schon den sicheren Weg zu richtiger Auffassung.

Gloria. Wenn man den schon ins dritte Jahr andauernden Kampf um die Tempi verfolgt, den die wiener „Monatschrift für Theater und Musik“ mit den dortigen Capellmeistern und allen Dirigenten von Kirchenmusik unterhält; wenn man ferner erwägt, was im Laufe der Jahre auch in diesen Blättern für Wiedererweckung der richtigen Begriffe im Sinne der Classiker geleistet worden, und dennoch meist vergeblich: — so muss sich wohl die Ueberzeugung aufdrängen, dass den Herren Dirigenten gegenwärtig, wie überhaupt der Mehrzahl der Musiker, aller und jeder richtige Begriff der Tempi und ihres zweckmässigen Gebrauches mangelt, demnach die Bezeichnung *Allegro* in jeglicher Kunstgattung mit „Lustig“ übersetzt und das betreffende Musikstück lustig ausgeführt wird. Vorzugsweise sind es die ungeraden Tactarten, über deren richtiges Verständniss die Herren stolpern. Gleiches widerfuhr Herrn Rühl bei den drei ersten Theilen des *Gloria*. Wer das *Allegro vivace*, $\frac{3}{4}$ -Tact, sinfonieartig auffasst, muss zu dem Resultate gelangen, wie wir es erlebt. Aber wir haben es mit Kirchenmusik zu thun, und darin soll sich selbst der Ausdruck des höchsten Jubels mit einer gewissen Mässigung kund geben, soll die Gattung nicht in Tanzmusik umschlagen. Letzteres war im *Gratias* wirklich der Fall. Wir dürfen uns gegenseitig offen gestehen, dass die Melodie dort weder neu noch edel, am wenigsten kirchlich und den Worten entsprechend erfunden ist, ja, dass ihr Rhythmus dem des Walzers ziemlich verwandt ist. Wird das *meno Allegro* daher nicht in bedeutendem Grade gemässigt, so muss die Danksagung nothwendiger Weise in der Form eines Walzers zum Ausdruck kommen. Herr Rühl prüfe selber.

Vom *Qui tollis* beginnend, waren die Tempi vollkommen richtig ergriffen. Die Breite in der Fuge sicherte das Gelingen und ihre ausserordentliche Wirkung. Für die Folgen des Tempo „*Presto*“ bei der Wiederergriffung des *Gloria in excelsis* nach der Fuge ist der Componist allein verantwortlich. Es sei erlaubt, dieses *Presto* einen bedauerlichen Missgriff zu nennen, geeignet, dem gewaltigen Eindruck des ganzen Satzes bedeutend Abbruch zu thun. Ob nicht wohl ein Tempo primo dem kirchlichen Charakter entsprechender wäre?

Credo. Alle Tempi, mit Ausnahme des übereilten *Andante*, $\frac{3}{4}$, „*Et homo factus est*“, waren gut. Doch erfordert der Eingang des Satzes, *Allegro ma non troppo*, etwas mehr Breite. Erst bei dessen Reprise, „*Credo in Spiritum sanctum*“, war des Componisten Zeitmaass vollkommen getroffen; freilich dictiren hierbei die vielen Textesworte die entsprechende Bewegung. — Sollte in Frage kommen, welcher von den fünf Hauptsätzen des Werkes vom Dirigenten am richtigsten aufgefasst und von der Gesamtmasse am siegreichsten durchgeführt worden, so wird unbestritten das *Credo* zu nennen sein, somit der Satz, der die grössten Schwierigkeiten zu überwinden gibt, wie in der gesammten Literatur der Gesangmusik, in der kirchlichen wie profanen, nichts annähernd aufzufinden sein dürfte. Namentlich leistete der aus circa fünfzig schönen Stimmen bestehende Sopran-Chor in diesem Satze das *Non plus ultra*.

Sanctus (*Adagio*, mit Andacht) war richtig getroffen. Das folgende *Pleni sunt coeli* trägt die ganz ungewöhnliche Bezeichnung *Allegro pesante*, mithin schwerfällig, auch bedächtig, wohl überlegt — eine wohl zu beachtende Bezeichnung, zumal diesen Theil die Solostimmen auszuführen und mit einer Massen-Begleitung des Orchesters zu kämpfen haben. Unser Dirigent schien das *Pesante* mit *Molto* synonym zu halten, danach war sein Tempo. Bei dem sich anschliessenden „*Osanna*“, *Presto*, gleichfalls von Solostimmen auszuführen, mit den häufigen, von allen Instrumenten zu gebenden scharfen Accenten, *sf* (mit denen der Componist im ganzen Werke so verschwenderisch umgeht, wie in keinem anderen), wirbelte der Staub auf.

Benedictus. Nach dem viel- und mannigfach besprochenen und erörterten Conflict des Unterzeichneten mit Capellmeister Dorn 1844 auf dem Gürzenich zu Köln äusserte der musikkundige Prof. H—h aus Bonn: „Das *Benedictus* ist für immer gerettet.“ Dass der treffliche Mann sich getäuscht, möge er hiermit erfahren. Auch der glückliche Auffinder der authentischen Tempo-Bezeichnung

des *Benedictus*, Herr Prof. O. Jahn, möge erfahren, dass dem frankfurter Dirigenten deren Veröffentlichung in Nr. 15 der Niederrheinischen Musik-Zeitung von 1853 bislang noch unbekannt geblieben. Wir hatten somit das Vergnügen, diesen in der Conception ganz eigenthümlichen Satz mit dem dem Präludium angehörenden *Sostenuto* in demselben *Largo* dahinschleppen hören zu müssen, wie einstens zu Köln. — Wir beklagenswerthen musicalischen Schriftsteller! Gleicht unser Wirken nicht der Danaiden-Beschäftigung in der Fabel, mit dem Unterschiede, dass es Wirklichkeit ist, was wir erleben? Wir bemühen uns, unsere Erfahrungen und unser mühsam erworbenes Wissen zum Besten der Kunst im Allgemeinen, mithin auch ihrer Jünger, mitzutheilen, und wie wenig des Gebotenen findet bei letzteren einen dankbaren Boden! Die alte Klage, dass die Musiker nichts lesen, bleibt immer neu; höchstens greifen sie nach Localblättern, die mit ihnen in geselligem Verkehr stehen und ihnen von Tag zu Tag forthelfen. Die einzelnen Ausnahmen verschwinden in der grossen Mehrzahl der Gleichgültigen. Erfahre denn auch Herr Rühl auf diesem eben nicht besonders geeigneten Wege, dass das Tempo des *Benedictus* in der Partitur vergessen worden, und lautet: „*Andante, molto cantabile, e non troppo mosso*“ — also ein bewegtes *Andante*, doch nicht zu viel. — Ich erlaube mir es hier vermittels des M. Metronoms (pariser Fabricat) zu fixiren: $76 = \text{♩} \cdot \text{♩}$. Sollte der breite $\frac{12}{8}$ -Tact geniren, so substituire man den $\frac{2}{4}$ -Tact, markire die vier Achtel, und die Bewegung wird dem lieblichen Charakter des Satzes entsprechen, die Singstimmen werden sich leicht und gefällig ergehen, wie sie sollen, die Solo-Violine wird einem freundlichen Genius gleich über dem Ganzen schweben und die Stimmen umfassen, über Alles noch: der schwerfällig hinkende, äusserst störende Rhythmus des Trochäus in allen Singstimmen und auch in den Blas-Instrumenten, weil zu sehr gedehnt, wird sich in einen leicht und anmuthig dahin fliessenden verwandeln, Alles wird schön gebunden zu Gehör kommen — wie der Componist es intentionirt.

Agnus (*Adagio*) war bestens erfasst, die folgenden Tempi aber im *Dona* sollten alle wesentlich moderirt und dem Kirchenstile anzupassen sein. Wahr ist es, dass der Componist mit der Bezeichnung „*Allegretto vivace*“ die Auffassung des *Dona* erschwert hat; auch ist nicht zu läugnen, dass er sich in diesem Satze vom kirchlichen Standpunkte am weitesten entfernt hat, daher dieser Satz wohl immerhin Stoff zu Controversen darbieten wird. Dem mit dem besseren Geiste katholischer Kirchenmusik vertrau-

ten Dirigenten wird es also in diesen Schluss-Abtheilungen des Werkes, wie im *Gratias* und in anderen Theilen noch, überlassen bleiben, das rechte Auskunftsmittel aufzusuchen, das unschwer in der Mässigung zu finden sein wird. Sämmtliche im Werke vorkommende rasche Tempi, im Sinne profaner Musik oder gar im modern üblichen Verstande ausgeführt, müssen dasselbe vollständig zu einem profanen stempeln.

Möge der wackere Herr Rühl in Vorstehendem zunächst den Beweis meiner Theilnahme an den Fortschritten seines Vereins, aber auch der erhöhten Achtung für sein Wirken erkennen. Seinen Bemühungen verdankt der Verein nach vierjährigem Bestehen schon, dass er mit dem besten der niederrheinischen Gesang-Vereine ebenbürtig in die Schranken treten kann. Das will bekanntlich viel heissen.

Diese, wenngleich nur flüchtig vorgenommene Prüfung des hierorts Geleisteten geschieht nicht etwa zur Belehrung eines Einzelnen, sondern im Interesse aller Dirigenten und Beurtheiler der *Missa*. In Beziehung auf letztere darf noch angeführt werden, dass da und dort, wo man sich in die traditionelle Anschauung fest eingelebt hat, Bach'sche Musik für den einzig wahren Ausdruck kirchlicher Tonkunst zu halten, wo man noch nicht zur Ueberzeugung gekommen, dass mit dem Wachsen der Aufklärung im Allgemeinen auch die protestantische Musik an ausschliesslicher Geltung verloren; wo man ferner mit Hartnäckigkeit den unendlich reichen Beitrag verkennt, den die katholische Musik insgesamt der geistigen Entwicklung unserer Zeit gebracht, — auch das gigantische Werk Beethoven's meist nur schiefen Beurtheilungen begegnen wird.

Schliesslich will der Unterzeichnete den Wunsch nicht unausgesprochen lassen, es möge Herrn Musik-Director Rühl gefallen, in kommender Musik-Saison eines oder zwei Werke aus unseren Tagen zu Gehör zu bringen, deren verschiedene zur Wahl sich durch sich selbst empfehlen, z. B. Ferd. Hiller's „*Ver sacrum*“, Reinthaler's Oratorium „*Jephta*“, in vielen Städten bereits mit gleich grossem Beifall aufgenommen, dann Hager's Oratorium „*Johannes*“, das in Wien eine Aufführung mit grossen Kräften erlebt, vom Publicum mit allgemeinem Beifall begrüsst und von der Kritik (in der Monatschrift für Theater und Musik, auch von Dr. Hanslik in der Wiener Zeitung) günstig beurtheilt worden.

A. Schindler.

50 p 326

Ueber die deutsche Bezeichnung der musicalischen Vortragsweise in Ueberschriften und zwischen den Notenlinien.

Herr Dr. Louis Spohr, dem meine vierte Sonate, Op. 20, gewidmet ist, schreibt, Kassel, den 16. Februar 1848, wörtlich:

„Zweierlei hat mir bei der Sonate noch sehr gefallen, erstlich, dass ich zum ersten Male auf dem Titel die Jahreszahl angegeben finde, und zweitens, dass die Vortragsweise in den Ueberschriften und auch hin und wieder zwischen den Notenlinien deutsch gegeben ist, und ich bedauere nur, dass dies nicht consequent durchgeführt ist, da sich immer noch die *p*, *f*, *fz* u. s. w. finden. Sollten sich dafür nicht eben so einfache Zeichen und eben so allgemein verständliche auffinden lassen? Ich glaube, es bedürfte nur eines Vorschlags, und er würde gewiss allgemeine Billigung und Aufnahme finden.“

Mein Vorschlag steht im 29. Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in Nr. 6 vom 18. Juli 1848, Pag. 31, und mit Bezug hierauf siehe B. 31, P. 285, Kessner, H., „Auch ein Vorschlag, die Einführung neuer Vortragsweisen betreffend.“

Der Altmeister Spohr in seiner echt deutschen Gefühlswaise sah im Geiste schon fertig, worüber in dem auch selbst im Reiche der Harmonie uneinigen Deutschland wahrscheinlich nie eine Einigung zu Stande kommen dürfte.

Neuwied.

Gustav Flügel.

Nachschrift. Wir finden keinen Grund zu dem Wunsche, bei der Musik, welche für alle gebildeten Nationen bestimmt ist und glücklicher Weise eine allen Nationen gemeinsame Schrift hat, die aus ihrem Stammlande Italien zugleich mit ihrer Verbreitung gäng und gebe gewordenen italiänischen, allen Musikern auf der Stelle verständlichen, technischen Ausdrücke durch deutsche, französische, englische, schwedische, russische, polnische, ungarische u. s. w. ersetzt zu sehen. Auch ist es ein längst anerkannter Grundsatz, dass man die Sprachreinigung nicht bis auf die technischen Ausdrücke ausdehnen dürfe, wenn man sich nicht der Gefahr aussetzen will, lächerlich zu werden, wie die Bildungen Hammer-Clavier, Hochholz (*Hautbois*), Tiefrohr (Fagott), Feinstimme (Sopran), Dickstimme (Alt), Hochstimme (Tenor), Tiefstimme (Bass) u. s. w. u. s. w. bewiesen haben. Die Vorschläge zu allgemeiner Verdeutschung der musicalischen Bezeichnungen von den Herren Flügel und Kessner sind uns nicht bekannt; wir werden sie nächstens in sprachlicher und musicalischer Beziehung betrachten.

Es ist übrigens eine eigene Sache mit der Folgerichtigkeit in solchen Dingen. Während unser geschätzter Freund gegen *Piano* und *Forte* eifert, schreibt er ganz ruhig Dr. Louis Spohr (wie freilich der treffliche Altmeister auch selber thut) hin. Und es ist doch wahrlich weit verwerflicher, die schönen deutschen Namen, in denen eine Bedeutung und eine eigenthümliche Volksanschauung liegt, durch nichtssagende ausländische zu verdrängen, als ein paar italiänische Kunst-Ausdrücke zu gebrauchen! Unsere deutsche Gefühlswaise wird unendlich mehr durch die *Louis*, *Charles*, *Henri* u. s. w. neben den echt deutschen Spohr, Kindscher, Voss, Herz u. s. w. verletzt, als durch ein *Ritardando* oder *Scherzo* in der Notenschrift.

Ludwig Bischoff.

Stossseufzer einer ehrlichen Redaction an die andere.

„Sie haben gut reden am Rheine, da Sie den meisten grossen Musik-Aufführungen selbst beiwohnen können. Wir sind auf unsere Residenz beschränkt und müssen uns für Nord- und Mittel-Deutschland auf Correspondenten verlassen. Freilich wären Berichte über grosse Musik-Aufführungen sehr wünschenswerth: aber die Referenten, die fähigen Referenten, woher die nehmen? Die Einen empfangen ihre Parole von Weimar, die Anderen sind in ihrem Leben nicht über Haydn und Mozart hinaus gekommen, die Dritten bilden sich ein, Schumann sei ein grosser Componist, wieder Andere schreiben in einem Stil von dunkler und mystischer Farbe oder in einem, *soi-disant* philosophischen, Jargon, vor dem der gesunde Menschenverstand ein Kreuz schlägt, — die Wenigsten wissen eine Sololeistung, namentlich im Gesange, zu beurtheilen und preisen Schreier als dramatische Künstler, Bühnen-Routiniers als Concertsänger an. Endlich sind die Meisten von ihrem jeweiligen Krähwinkel unheilbar eingenommen, weil sie die wirkliche Welt eben so wenig, wie die Welt auf den Brettern des Theaters und der Concertbühne kennen. Das ist die *Misère in Musicalibus et Theatralibus*, und doch gehört es leider zu unserer Aufgabe, uns mit dieser *Misère* herumzuschlagen.“

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wien, 1. Juni. Das Aprilheft der wiener „Monatschrift für Theater und Musik“ wurde wegen eines Aufsatzes über die Verwaltung des Hof Operntheaters (Oberstkämmerer-Amt) von der Polizei-Behörde confiscirt und bis Dato noch nicht frei gegeben.

Man erzählt Wunderdinge von der neuen Oper, die Verdi für das Fenice-Theater in Venedig componirt hat. „Simone Boccanegra“ heisst dieses neue Tonwerk Verdi's, das alle seine früheren Opern überragen soll. Der zuversichtliche Tito Riccardi hat bereits die Partitur im voraus um 30,000 Fr. angekauft. Ferner gewährt er dem Meister eine Tantième von 30 pCt. von jeder künftigen Benutzung und überlässt ihm das Eigenthum für Frankreich und Deutschland.

Die bekannten „Musicalischen Märchen und Phantasieen“ von Elise Polko sind in dritter Auflage erschienen.

Michael Hauser ist den neuesten Nachrichten zufolge von einer dritten grossen Rundreise, die er zum Abschied durch sämtliche Colonialstädte Australiens unternommen, wieder in Melbourne angelangt, um auch dort sein Scheidelied zu singen und diesen Welttheil, wo sein reiches Talent so viel Lohn und Bewunderung gefunden, sodann für immer zu verlassen. Der interessante Künstler, der auf seinen weiten Bahnen manche Länder durchzog, wo die Gesittung noch mit dem rohen Naturzustande ringt, hat nichts desto weniger überall, wo er mit seiner Zauber-Geige erschien, jenen Eindruck hervorgerufen, der neuerdings dafür spricht, dass die Tonkunst für alle Welten geschaffen ist. Hauser rüstet nun ernstlich zur Heimkehr nach Europa und ist vielleicht schon im Begriffe, seinen Weg über Java, Batavia, Mauritius, Bourbon und dem Cap der guten Hoffnung nach England zu nehmen.

Denkwürdige Worte der Sennora Pepita in Wien. Abschiedstanz. Beim vierten Hervorruf: „Lieben Damen, schönen Herren, schlafen Sie wohl!“ — Beim sechsten: „Ich Sie lieben alle!“ — Beim neunten: „Ich wieder kommen.“ — Beim zehnten: „Ich sein ganz caput!“
(Wiener Theater-Ztg.)

Herr Redacteur! Ich ersuche Sie, die nachfolgende, dem Redacteur der „Blätter für Musik, Theater und Kunst“, Herrn L. A. Zellner, durch die k. k. Staats-Anwaltschaft zugesandte und in seinem heutigen Blatte abgedruckte Erklärung in Ihr geschätztes Blatt gefälligst aufnehmen zu wollen.

„Erklärung und Berichtigung.“

„Herr Redacteur! Von einer längeren Kunstreise hier angelangt, bekam ich erst dieser Tage die Nummer 7 Ihrer Zeitschrift vom 23. Jänner l. J. zu Gesicht, welche ein „Eingesendet“ enthält, in dem ich beschuldigt werde, von Kopenhagen aus die falsche Nachricht von der Verlobung Clara Schumann's mit Gade absichtlich und zu dem Zwecke verbreitet zu haben, um der genannten Künstlerin zu schaden.

„Es wird in dem erwähnten „Eingesendet“ hinzugefügt, dass ich Briefe von Kopenhagen aus mit dem Namen Sörensen unterzeichnet und zur Beglaubigung mit Karten Gade's versehen, die Mittheilung von der berührten Verlobung enthaltend, an verschiedene deutsche Redactionen abgeschickt habe.

„Gegen alle diese Angaben, die vollständig erfunden und unwahr sind, lege ich öffentlich Protest ein.

„Wien, am 18. April 1857.

„Leopold Edler v. Meyer.“

Zugleich theile ich Ihnen mit, dass ich die gerichtlichen Schritte gegen Herrn Zellner bereits eingeleitet habe.

Wien, 24. April 1857.

Leopold Edler v. Meyer.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Clementi, M.*, Sonaten für das Pianoforte. Neue, sorgfältig revidirte Ausgabe. Nr. 1 bis 12. 4 Thlr. 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- Duvernoy, J. B.*, Op. 238, *L'Ange du Foyer*. 4me. Nocturne pour le Piano. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- — Op. 239, *Dans la Montagne*. Rondo villageois pour le Piano. 10 Ngr.
- — Op. 240, *Sous la Feuillée*. Fantaisie p. le Piano. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- Eggeling, E.*, Erhebung. Phantasie für das Pianoforte. 10 Ngr.
- Fink, Chr.*, Op. 3, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
- Gurlitt, C.*, Op. 18, Gesänge aus dem Quickborn von Klaus Groth, mit freier Benutzung der hochdeutschen Uebersetzung von S. Z. für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. 20 Ngr.
- Hering, C.*, Op. 16, Die Dur- und Moll-Tonleitern. 25 Uebungsstücke für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. 25 Ngr.
- Kalliwoda, Wilh.*, Op. 5, Sechs Marienlieder für drei- und vierstimmigen Frauenchor. 25 Ngr.
- Le Coupey, F.*, Op. 17, Das Alphabet. 25 sehr leichte Etuden für kleine Hände (ohne Octaven) für das Pianoforte, zugleich als Ergänzung der Schule für Anfänger. 1 Thlr. 5 Ngr.
- — Schule der Mechanik des Clavierspiels. Uebungen in 15 Serien zur Erlangung eines lockeren, gleichmässigen und freien Anschlags (Dur- und Moll-Tonleitern, Terzengänge etc.). 2 Thlr.
- Lefebure-Wély, Op. 102*, *La Clochette du Pâtre*. Nocturne arrangé pour Piano à 4 mains. 15 Ngr.
- Liszt, F.*, Symphonische Dichtungen für grosses Orchester in Partitur. Nr. 1. *Ce qu'on entend sur la montagne* (nach V. Hugo). 4 Thlr.
- „ 8. *Héroïde funèbre*. 1 Thlr. 15 Ngr.
- „ 9. *Hungaria*. 3 Thlr. 15 Ngr.
- — Dieselben für 2 Pianoforte arr. vom Componisten. Nr. 1, 2 Thlr. 5 Ngr. Nr. 8, 1 Thlr. 5 Ngr. Nr. 9, 2 Thlr.
- Leonhard, J. E.*, Op. 18. Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr.
- Maier, J.*, Op. 8, Vier vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.
- Mendelssohn-Bartholdy, F.*, Op. 56, Symphonie Nr. 3. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von Aug. Horn. 4 Thlr. 15 Ngr.
- Reinecke, C.*, Op. 43, Drei Phantasiestücke für Pianoforte und Viola oder Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.
- Schumann, R.*, Op. 46, Andante und Variationen für 2 Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.
- Wielhorski, Comte M.*, Air varié pour le Violoncelle avec accompagnement de l'Orchestre Oeuvre posthume. 1 Thlr. 20 Ngr.

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.