

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 43.

KÖLN, 24. October 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Bemerkungen über den Vortrag Beethoven'scher Sinfonien, Von L. B. — Bemerkungen über Orgelbau und Orgelspiel. Von Kühne. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Die Winter-Concerte der Concert-Gesellschaft, Die Soireen für Kammermusik, Neue Compositionen Hiller's, Gesellschaft Humorrhoidari — Wolfenbüttel, Die Holle'sche Ausgabe der Weber'schen Compositionen — Wien, Theater, Der Tenorist Wild, Mozart's *Requiem* — Stuttgart, Hof-Capellmeister Kücken — Deutsche Tonhalle, Preis-Ausschreiben).

Bemerkungen über den Vortrag Beethoven'scher Sinfonien.

Wenn wir hiermit ein Thema wieder aufnehmen, das wir bereits im Jahre 1850 im ersten Jahrgange unserer Musik-Zeitung angeschlagen haben, so geschieht es in der Hoffnung, dass auch die folgenden Bemerkungen mit derselben wohlwollenden Aufmerksamkeit mögen aufgenommen werden, welche jenen früheren von Seiten der Orchester-Dirigenten und aller Verehrer Beethoven's zu Theil wurde.

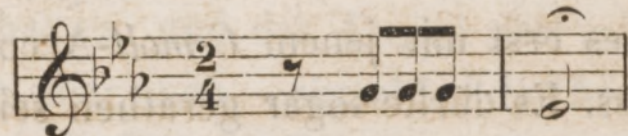
Es bewegt uns ausserdem dazu das Bewusstsein, dass wir der Tradition über den Vortrag der Beethoven'schen Sinfonien aus dem Anfange unseres Jahrhunderts näher gestanden haben, als das gegenwärtige Geschlecht, und dass jetzt, wo diese Tradition sich gar sehr zu verlieren beginnt und zum Theil schon ganz verloren hat, es noth thut, dass diejenigen, die sie noch bewahren, ihre Erfahrung und Ueberzeugung mittheilen, zumal da in der neuesten Zeit die Anmaassung einer so genannten individuellen Auffassung der classischen Meisterwerke der Tonkunst gar wunderliche Ausführungen derselben hervorruft.

Dazu kommt, dass die Beethoven'schen Sinfonien eine solche Verbreitung gefunden haben, dass sie nicht nur in allen Concertsälen grosser und kleiner Städte wiederhallen, sondern sogar von den Orchester-Vereinen in Garten-Concerten und von den Militär-Musikcorps auf offenen Plätzen gespielt werden. So erfreulich eine solche Verbreitung nun auch auf der einen Seite ist, so wird doch Niemand behaupten wollen, dass dadurch die Richtigkeit, Genauigkeit und Schönheit der Ausführung befördert werde, da es im Wesen der Sache liegt, dass, wo sich das Gewöhnliche des Erhabenen bemächtigt, dieses in die Sphäre jenes herabgezogen wird. Die Noten freilich spielen sie jetzt alle ganz fertig, aber eben weil die meisten Orchester die Noten die-

ser Sinfonien fast auswendig können, so tritt gerade dadurch sehr häufig ein handwerksmässiges Abspielen an die Stelle einer künstlerischen Ausführung.

Wir beginnen mit der fünften Sinfonie aus *C-moll*. Hier fällt uns in der Regel gleich beim ersten Satze der Capitalfehler ins Gehör, der leider fast ein herrschender geworden ist: die Uebertreibung des Tempo's. Es ist uns unbegreiflich, dass man jetzt das Tempo in diesem Satze so häufig verfehlt, da sein ganzer Inhalt sich doch so deutlich als ein solcher ausspricht, der nichts weniger verträgt, als übermässige Schnelligkeit. Dieser Inhalt ist eine bei Weitem überwiegende, auf stärkste Weise ausgesprochene Energie, ein Groll auf alles, was im Leben hemmt und hindert, der nur hier und da durch sanfte Gefühle, die den ursprünglichen Gemüthszustand des Trotzi-gen verrathen und an schönere Stunden erinnern, unterbrochen wird, eine Herausforderung an das Schicksal und an die ganze Welt, ein Rütteln an den Gittern des Kerkers im Vertrauen auf die eigene Kraft. Und alles dies, sowohl die Kraft des ersten, als die Lieblichkeit des zweiten Motivs, aus denen der ganze Satz gebaut ist, geht durch ein übertriebenes Tempo zu Grunde.

Vor Allem wird der Charakter des allbekannten Haupt-Motivs:



dadurch beeinträchtigt und verfälscht. Diese drei Achtel müssen dermaassen energisch auftreten, dass in dem dritten dieselbe Kraft ist, wie im ersten und zweiten, was nur dann möglich ist, wenn durch ein richtiges Tempo den Streich-Instrumentalisten Zeit gelassen wird, den Bogen zwischen *g* und *es* unmerklich abzusetzen. Bei dem Tempo aber, welches heutzutage gewöhnlich genommen wird, und worin auch schon Mendelssohn fehlte, werden diese drei

Achtel den ganzen Satz hindurch zu einer Hudelei, die ausserdem, dass sie über das letzte hinweg huscht, etwas Triolenartiges in die Figur bringt, welches den Charakter derselben vollends verwischt. Es dürfte gar nichts dagegen zu erinnern sein, wenn der Dirigent die vier ersten Tacte sogar noch etwas langsamer nähme, als das Tempo des Allegro's überhaupt, und dieses erst nach der zweiten Fermate im sechsten Tact eintreten liesse; denn das Motiv kann gar nicht deutlich und entschieden genug ausgeprägt werden. Ich glaube, dass Schindler in Beethoven's Biographie, die ich gerade nicht zur Hand habe, schon dasselbe gesagt und durch die Erwähnung der Aufführungen in Wien bei Beethoven's Lebzeiten bekräftigt hat.

Max Eberwein, der treffliche Dirigent der fürstlichen Hofcapelle in Rudolstadt um 1815 — 1820, wollte mir einmal aus diesem Anfange der fünften Sinfonie beweisen, dass Beethoven keine Rhythmik verstanden habe, weil er die drei Achtel nicht als Auftact geschrieben. Vielleicht stammt aus ähnlicher Ansicht die Hetzjagd. Wer aber Tact 3, S. 5 (der Breitkopf & Härtel'schen Partitur)

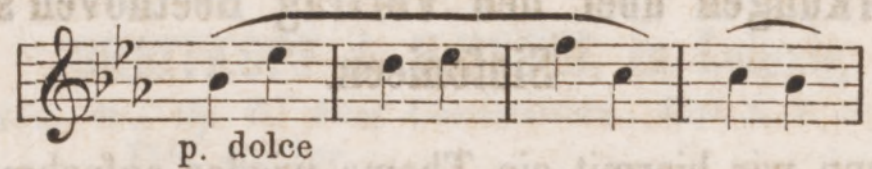


ansieht und die ähnlichen T. 7, S. 5, T. 2, S. 6, T. 7, S. 21, T. 5, S. 22, der wird wohl einsehen, was Beethoven gewollt hat, und wie originel und charakteristisch im Gegensatz zu diesen Stellen die Verstummung des guten Tacttheils in dem Haupt-Motiv zu Anfang ist. Leider aber kommt der Effect dieses *c* (S. 5, T. 3), mit welchem zum ersten Male mit scharfem Accent jene Achtelpause vor den drei Achtelnoten des Thema's ausgefüllt wird und der gute Tacttheil in sein volles Recht tritt, gewöhnlich nicht schlagend genug heraus, weil die *Sforzandi* in den vorhergehenden sechs Tacten gleich *forte* genommen werden, da sie doch nur Drucker in dem zehn Tacte langen *Crescendo* (S. 4) sind, welches erst mit jenem *C-moll*-Accord ins *Forte* ausbrechen muss. Es dürfte sogar gerathen sein, den ersten Eintritt der Hörner, Trompeten und Pauken (S. 5, T. 2) mässig *forte*, den zweiten aber jedenfalls stärker drein schlagen zu lassen.

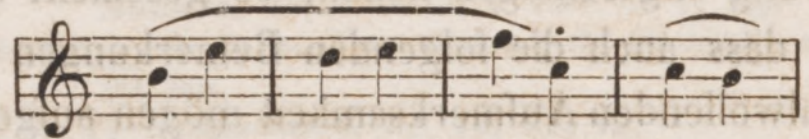
Was den falschen Vortrag der *Sforzandi* im *Piano* und *Crescendo* anbetrifft, so hört man den bedauerlicher Weise noch oft da, wo man dergleichen nicht erwarten sollte, z. B. beim letzten Musikfeste in Düsseldorf unter J. Rietz in dem Fugen-Thema der Overture zur Zauberflöte.

Das überschnelle Tempo thut aber auch noch anderen Dingen, als der entschiedenen Deutlichkeit des Haupt-Motivs, Eintrag. Zunächst leidet darunter das liebliche zweite Motiv des Satzes, dessen sanfter Charakter (*dolce*) dabei nicht den gehörigen Ausdruck finden kann; ja, es wird dadurch, zumal wenn die Hast ein gedanken- und gefühlloses Abspielen befördert, sogar trivial. Kommt nun noch die falsche, oder in den verschiedenen Instrumenten, ja, an den verschiedenen Pulten der ersten Geige ungleiche Phrasirung hinzu, so geht der wundervolle Reiz desselben ganz verloren.

Die richtige Phrasirung ist offenbar die, welche beim ersten Einsatz des Motivs in der ersten Violine bezeichnet ist, nämlich:



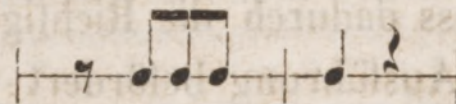
also die drei ersten Tacte in Einer Bindung, nicht etwa zwei und zwei, oder gar:



Jene Bezeichnung ist aber nicht sorgfältig genug in allen Stimmen ausgedrückt, in der Partitur z. B. in der Flötenstimme nicht. Bei den S. 8 folgenden acht Tacten, der zweiten Hälfte des Motivs, will der Componist aber die zweitheilige Bindung haben:

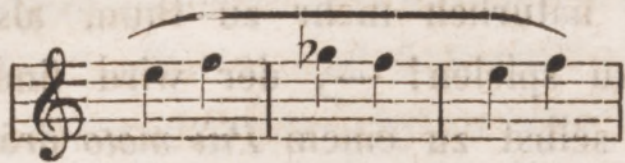


was, wenn es auch nicht bezeichnet wäre, aus der Begleitung der Fagotte, zweiten Violinen und Bratschen, und vollends aus der Wiederkehr der Stelle (S. 30), wo die Violinen und Clarinetten zweitactig abwechseln, hervorgeht. Der Grund liegt darin, dass hier schon im zweiten Tacte der Höhepunkt der Melodie erreicht wird, vorher aber erst im dritten. Dagegen tritt Tact 9 — 11 noch einmal die dreitheilige, dann aber mit dem Nachdruck auf *ges* in Tact 12 im *Crescendo* wieder die zweitheilige ein, trefflich von den Fagotten, Clarinetten und der Oboe unterstützt, bis endlich die letzten sechs Tacte vor dem *Fortissimo* in Einem Strich anschwellen, während der Grundbass immer ungeduldiger wird und sein

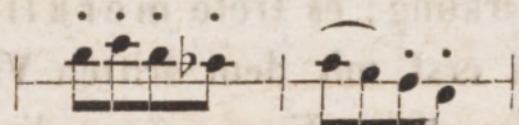


womit er schon Anfangs in den zarten Gesang der Geige leise hineingegrillt hat, am Ende in chromatischem Zorn immer lauter und mit immer kleineren Pausen in die steigende Gährung wirft.

Die ausserordentliche Wirkung dieser Stelle beruht in hohem Grade mit auf der genauen Beachtung der eben aus einander gesetzten rhythmischen Gliederung. Die Phantasie des Hörers erwartet bei den drei Tacten



nach allem Vorhergehenden offenbar einen vierten als Abschluss; allein der grollende Bass, der bisher stets erst im dritten Tacte der Periode gemurrt hat, verliert die Geduld und fällt jetzt schon im zweiten mit dem *a* zum *ges* der Violine ein; da bricht diese ihre Rede plötzlich ab und greift wieder zu dem *ges*, das sie hartnäckig wiederholt und betont, bis Alles im *Fortissimo* wie durch eine imponirende Macht von aussen einig wird. — In dem ersten Tacte nach dem *ff* auf *b* (S. 9 u. S. 10) geht gewöhnlich der detachirte Vortrag der Achtel:



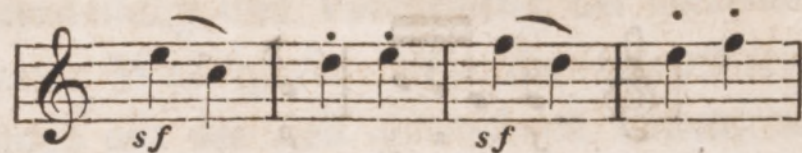
in den Geigen und Clarinetten verloren, oft durch Unaufmerksamkeit, meistens durch das zu rasche Tempo.

Ein solches bringt denn auch die schöne, stets abnehmende Accordfolge im zweiten Theile am Ende der Durchführung, wo der Chor der Bläser mit dem Chor der Geiger in halben Noten abwechselt (S. 19 — 22), um seine Wirkung. Am Schlusse derselben achte man doch ja auf das *ff* des ersten Achtels (S. 21 und 22) in den Saiteninstrumenten, welches in der Regel zu schwach herauskommt; hier muss wirklich, was man so nennt, hineingerissen werden.

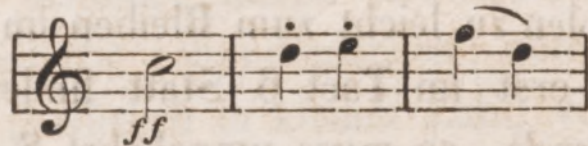
Kommen wir zuletzt auf die Coda des ersten Allegro, so müssen wir auch da noch eine übertriebene Temposchnelle des Verbrechens an der Majestät der grossartigen Massenklänge anklagen, die mit den zwei letzten Tacten von S. 37 beginnen. — Leider haben wir oft bemerkt, dass die Orchester hier noch obenein zu eilen anfangen! Im Gegentheil muss hier Alles von da an, wo die Bässe in Viertelnoten,



u. s. w. und die Violinen so schroff wie möglich (ja nicht *ligato*, wie das öfters vor lauter Hast geschieht) mit ihnen in Achteln abwärts gehen, den schweren Tritt einer Riezenschar bekunden, die durch den Wald heranschreitet, dass die Eichen wie Binsen und Rohr zusammenbrechen:



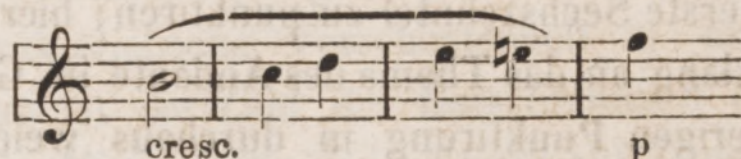
u. s. w., bis sie auf freiem Felde einer anderen gegenübersteht. Dann aber vollends von S. 40, Tact 8 an:



muss auf der einen Seite bei den Bläsern, auf der anderen bei den Geigern Alles nur Breite, Schwere, Wucht sein, Phalanx gegen Phalanx, dass die Accorde wie Keulenschläge auf eherne Helme dröhnen. Hier muss der Führer die Massen zu rück halten, denn nur der Angriff in fest geschlossenen Reihen wirkt unwiderstehlich. Solch ein Sieg lässt sich aber im Laufen nicht erreichen.

Wer das geeignete Tempo nicht aus dem Ganzen herausfühlt, der mag es mit $\text{♩} = 98$ nach dem Metronom versuchen, und kann bei der zuletzt besprochenen Stelle (von S. 37 bis zu S. 40 hin) sich allmählich bis zu 96 erbreitern.

Schliesslich über den ersten Satz wollen wir nur noch auf die Beobachtung des *Piano* nach dem *Crescendo*, S. 14 und 15, bei den Stellen:



aufmerksam machen, da wir dieses *Crescendo* zum *Piano* bei Beethoven in den oben angeführten Aufsätzen über den Vortrag seiner Sinfonien ausführlich besprochen und die nöthigen Beweisstellen zusammengestellt haben. — Dass die Tactpause (S. 36, T. 2), die den Rhythmus stört, auf einem Irrthum beruhe und wegfallen müsse, daran braucht jetzt wohl nicht mehr erinnert zu werden.

Ueber das *Andante con moto* können wir uns kürzer fassen; der Vortrag desselben ergibt sich bei einem ordentlichen Orchester von selbst, man hat nur genau auf die Bezeichnung zu halten, und das Tempo darf nicht schleppend sein, freilich aber auch — zumal bei den breiten Trompeten- und Hörner-Stellen in *C-dur* — nicht zu bewegt. Den feinen Ausdruck des *Piano* in der Schlussnote des Thema's nach dem *Forte*-Tact:



wird Niemand so leicht übersehen, so oft er vorkommt. Schwieriger wird derselbe Ausdruck bei Tact 3, S. 47,



weil der vollkommene Schluss, die Triole in den Geigen und das punktirte Sechszehntel mit seinem Nachschlag in Fagotten und Violon zu leicht zum Bleiben im *Forte* verleitet, was jedoch erst im Tact 6 Statt finden darf. Wie hier ein *Decrescendo*, so muss umgekehrt S. 48, Tact 6, unmittelbar vor dem *Fortissimo* ein *Crescendo* auf den zwei letzten Noten vermieden werden, da sie Beethoven in allen Stimmen noch besonders mit *pp* bezeichnet hat.

Bei der Glanzstelle in *C-dur* beachte man in den Schlusstacten derselben (S. 50) in der Pauke das *Sforzando* auf das dritte Viertel, welches sie allein hat; es muss den Schluss des anschwellenden Wirbels bilden. Kurz darauf darf in den getragenen leisen Accorden des Quartetts und der Fagotte bei der Modulation nach *Es* auch nicht eine Ahnung von *Crescendo* das *Sempre pianissimo* stören, wiewohl sich die Spieler gar leicht dazu verleiten lassen, das Anschwellen aus dem letzten Tacte, wo es erst eintritt, schon vorweg zu nehmen. Eben so S. 58.

Nach der Fermate S. 66 vermeide es die erste Clarinette und das erste Fagott, später auch die Flöte ja, im Auftact das erste Sechszehntel zu punktieren; hier tritt nämlich der Anklang an das Thema des *Andante* im Gegensatze zu der bisherigen Punktirung in durchaus weicher Milde auf, wie sich derselbe feine Gegensatz später auch im Fagott bei dem *Più moto* (S. 79) wiederholt, und zum letzten Male S. 82 in den Clarinetten und Oboen. Der Wiedereintritt des *Tempo primo* muss besonders von dem *b* der Clarinetten auf das dritte Achtel des Tactes 4, S. 81 markirt werden, nicht erst auf das erste des folgenden.

Bei Gelegenheit dieses *Più moto* wollen wir erwähnen, dass Beethoven schon in dem herrlichen *E-dur-Adagio* des Clavier-Trio's in *G*, Op. 1, ebenfalls gegen Ende, wie hier im *Andante* der Sinfonie, acht Tacte in bewegterem Zeitmaasse genommen haben soll, nämlich S. 36 der Clavierstimme der Breitkopf & Härtel'schen Original-Ausgabe von dem Wiedereintritt des *E-dur* auf dem zweiten System bis zum *Cis ff* im dritten, worauf dann mit dem *cis cis*, den zwei letzten Achteln des achten Tactes, das *Tempo primo* wieder eingetreten sei (17 Tacte vor dem Schluss). Diese Tradition stammte von einer vornehmen Dame in Wien, einer Schülerin Beethoven's, her und wurde mir von meinem Lehrer, dem herzoglich dessauischen Geheimen Legationsrathe von Lehmann, einem ganz ausgezeichneten Dilettanten auf dem Pianoforte, mitgetheilt. Auch habe ich

den Vortrag jener Stelle in jüngeren Jahren auch sonst öfter jener Tradition gemäss gehört. Jetzt wird wohl Niemand mehr etwas davon wissen. Wer aber von den Kunstfreunden den Versuch machen will — denn unsere „Pianisten“ haben natürlich mehr zu thun, als Beethoven's erste Werke zu spielen! —, der wird finden, dass die Stelle fast von selbst zu einem *Più moto* drängt, und dieses sich ganz gut dort ausnimmt.

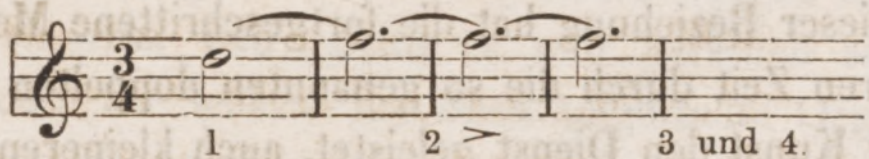
Das Tempo des Scherzo ist mit der Metronomisirung von $\text{♩} = 96$ gut bestimmt; man hüte sich ja vor schnellerer Bewegung. Zu Anfang gleich ist das Verhältniss des *Poco ritardando* vor der ersten zu dem der zweiten Fermate wohl zu beachten; das erste Mal zwei, das andere Mal drei Tacte. Ganz irrthümlich hört man jenes zuweilen schon auf drei Tacte ausdehnen. Auch wird es oft viel zu schleppend, das *poco* wird vergessen; je schärfer das Tempo vor demselben festgehalten wird, desto schöner ist die Wirkung; es trete merklich nicht einmal mit *f* (*c*), sondern erst mit dem dritten Viertel *es* (*d*) ein. In dem Schluss des ersten *Forte* mögen die Clarinetten und Fagotte das *Sforzando* auf das dritte Viertel *es* (Tact 2 und 4, S. 88) nicht übersehen. An dieser Stelle stehen in den genannten Instrumenten die *Sforzandi* und die Bindungen den *Sforzandi* und Bindungen in den Geigen u. s. w. gegenüber, und dieser Gegensatz muss hervorgehoben werden:

Es ist also falsch, wenn die Geigen das *ges* accentuiren und an das *f* des folgenden Tactes heranschleifen. Eben so S. 92, wo mit den Clarinetten die Bratschen statt der Fagotte gehen.

Ueber die zwei unberechtigten Tacte (T. 2 und 3, S. 108) vor dem Eintritt des *Piccicato* ist in Nr. 46 des II. Jahrgangs der Rheinischen Musik-Zeitung vom 15. Mai 1852 bereits alles Nöthige gesagt, was sie urkundlich und rhythmisch unmöglich macht. Sie sind jetzt auch wohl in Deutschland überall verbannt; nur die Pariser halten sie im Conservatoire-Concert noch fest, weil sie deutsche Zeitungen nicht lesen können und nicht lesen wollen.

Selten gelingt am Schlusse des Satzes der Uebergang in das Finale so gut, dass nicht irgend ein unangenehmer Ruck verspürt wird. Auch darüber haben wir uns am an-

geführten Orte ausgesprochen. Der Grund jenes Rucks liegt in dem scheinbaren siebentactigen Rhythmus der Violinen und Bratschen, wobei ein Tact zu viel oder einer zu wenig zu sein scheint, ferner in dem allzu hörbaren Absatz der ersten Geigen zwischen dem letzten Tacte des $\frac{3}{4}$ - und dem ersten des $\frac{4}{4}$ -Tactes und dem nicht stark genug anschwellenden *Crescendo*. Das rhythmische Missbehagen ist dadurch zu verhüten, dass man den Eintritt der Achtel in der Pauke und in den Bässen, Tact 8 vor dem Schlusse (S. 119), mit welchem zugleich die Fagotte einsetzen, etwas markiren und damit das *Crescendo* beginnen lässt, wie dies Letztere auch vorgeschrieben ist. Dagegen darf der Eintritt der Achtel in den Geigen und Bratschen, der einen Tact später (im siebenten vor dem Schlusse) erfolgt, nicht markirt werden, wohl aber der gute Tacttheil des folgenden, des sechsten vor dem Schluss, so dass der Rhythmus der letzten acht Tacte sich so gliedert:



Setzen dann bei 3 die Flöten, Hörner und Trompeten *mezzo forte* ein (nicht *piano*, was kein Mensch unter den bereits vier Tacte lang angeschwollenen Achteln der sämtlichen Streich-Instrumente hört), so wird ein gleichthelliger Rhythmus das Gefühl beherrschen und den Uebergang zum Finale ungestört vermitteln.

Bei dem Finale halte man doch ja wenigstens an $\text{♩} = 84$ fest. Und doch haben wir schon ein Tempo von $\text{♩} = 108$ bei diesem Satze gehört! So etwas ist zum Davonlaufen, denn alles Grosse, Prachtvolle, Triumphirende wird dadurch hinausgepeitscht. Wenn ein Adler seine Schwingen entfaltet, so fliegt er nicht wie eine Schwalbe durch die Luft. Ein Haupt-Erforderniss für die richtige Ausführung ist die Gleichheit des Strichs in den Bogen-Instrumenten, besonders bei der Durchföhrung des mittleren Motivs mit den Achtel-Triolen. Die nothwendigste und vorzüglichste Eigenschaft des Orchesters aber bei diesem Sieges-Hymnus ist Kraft und Ausdauer; wo diese nicht fehlen, da wird die Begeisterung schon von selbst durch die hinreissende Macht der Töne kommen und Alle zu dem schwunghaftesten Ausdruck erheben. L. B.

Bemerkungen über Orgelbau und Orgelspiel.

Soll die Orgel, welche selbst bei kleinen Maass-Verhältnissen doch immer das grossartigste Instrument bleibt, ihrem Zwecke entsprechen, so ist eine wohldurchdachte

Zusammenstellung und Vertheilung der einzelnen Stimmen von grösster Wichtigkeit. Wie die hierbei angewandten Regeln auch mit der Zeit gewechselt haben, so ist doch folgender Hauptgrundsatz unverrückt geblieben: Im Manuale bilden die achtlüssigen Stimmen den Tonkern und müssen sich demnach durch ihre Zahl, Stärke und verschiedene Tonfarbe geltend machen; sechszehnlüssige Manualstimmen (natürlich in kleiner Zahl) verleihen dem Orgeltone den tiefen Ernst; vierlüssige Stimmen geben ihm Leben und Frische und bewirken dazu ein klares Hervortreten der mannigfaltigsten Tonfarbe; eine zweifüssige Stimme gibt Schärfe; Füllstimmen dienen zur Verstärkung, und Mixturen steigern den vollen Klang zum Jubel, wogegen die Rohrwerke dem Tone den Glanz verleihen.

Den Tonkern des Pedals bilden die sechszehnlüssigen Bässe, welche durch die achtlüssigen Pedalstimmen Klarheit und Klangfarbe erhalten; zweiunddreissiglüssige Bassstimmen verleihen grossen Werken die majestätische Wirkung; eine vierlüssige Pedalstimme verschärft nicht nur, sondern macht es möglich, die Oberstimme ins Pedal zu legen und Bass- und Mittelstimme auf den Manualen zu geben, was namentlich bei Trio's von grosser Wirkung sein kann. Füllstimmen und Mixturen werden auch im Pedal zur Verstärkung angewandt. Da die tiefen Töne weniger charakteristische Verschiedenheit in der Klangfarbe bieten, so ist die Zahl der Bassstimmen auch nicht so gross; ein Missverhältniss in Bezug auf Tonstärke tritt dadurch nicht ein, da die Bässe stärker intonirt sind und zudem die Manuale angekoppelt werden können.

Wir lassen die Disposition einer Orgel mittlerer Grösse mit zwei Manualen und Pedal folgen:

A. Haupt-Manual:

- | | | | |
|----------------------|---------|------------------------------------|---------|
| 1. Principal . . . | 8 Fuss. | 7. V. d. Gamba . . . | 4 Fuss. |
| 2. Bordun . . . | 16 " | (oder Spitzflöte) | 4 " |
| 3. Hohlflöte . . . | 8 " | 8. Superoctave . . . | 2 " |
| 4. V. d. Gamba . . . | 8 " | 9. Quinte . . . | 3 " |
| 5. Octave . . . | 4 " | 10. Mixtur fünffach. | |
| 6. Doppelflöte . . . | 4 " | 11. Cornett vierfach, von <i>g</i> | |
| (oder Rohrflöte) 4 " | | an. | |
| (oder Hohlflöte) 4 " | | 12. Trompete . . . | 8 Fuss. |

B. Zweites Manual:

- | | | | |
|-------------------------|---------|-----------------------|---------|
| 1. Geigenprincipal | 8 Fuss. | 5. Geigenprincipal | 4 Fuss. |
| 2. Liebl. Gedackt | 16 " | 6. Flauto traverso | 4 " |
| (oder Quintatön) 16 " | | 7. Salicet . . . | 4 " |
| 3. Liebl. Gedackt | 8 " | 8. Flauto dolce . . . | 4 " |
| 4. Salicional . . . | 8 " | (oder Lieblich | |
| (od. V. d. Braccio) 8 " | | Gedackt) . . . | 4 " |

9. Flautino . . . 2 Fuss. 10. Progressive Harmonica
(oder Piccolo). 2 „ vierfach.
(oder Flageolet) 2 „ 11. Euphon . . . 8 Fuss.

C. Pedal.

1. Principalbass . 16 Fuss. 5. Violoncello . . 8 Fuss.
2. Subbass . . . 16 „ 6. Superoctave . . 4 „
3. Violon . . . 16 „ 7. Posaune . . . 16 „
4. Octavbass . . . 8 „

D. Nebenzüge:

1. Manual-Koppel.
2. Pedal-Koppel.
3. Sperr-Ventil zum Pedal.
4. Crescendo-Zug zum zweiten Manual.
5. Tritt, wodurch die starken Bässe auf einmal abgestossen und zugebracht werden können.

Wir finden hier, was die Vertheilung der Grundstimmen angeht, neben vollklingenden des Hauptwerkes die entsprechenden sanft intonirten im zweiten Manuale, neben Principal 8 Fuss Geigen-Principal 8 Fuss, neben Gamba 8 Fuss Salicional 8 Fuss u. s. w., wodurch jede Stimme im Hauptwerke *forte*, im zweiten Manuale *piano* gebraucht und durch die Manual-Koppel verdoppelt werden kann. Dasselbe gilt für jede Combination. Wie verschieden mehrere Stimmen passend zusammengenommen werden können, kann hier nicht erschöpfend vorgeführt werden; es sei nur bemerkt, wie zu den achtlüssigen die vierlüssigen die Tonfarbe hauptsächlich bedingen. Soll z. B. bei mittlerer Stärke, wenn Principal 8 Fuss, Hohlflöte 8 Fuss und Gamba 8 Fuss gezogen sind, der heitere, singende Principal-Ton dominiren, so zieht man Octave 4 Fuss hinzu; soll der Flöten-Ton vorherrschen, so zieht man statt ihrer Flöte 4 Fuss hinzu; soll jedoch ein streichender Gamben-Ton vorzugsweise herausklingen, so muss Gambe 4 Fuss hinzukommen. Wird statt einer vierlüssigen Stimme das sechszehnlüssige Bordun hinzugenommen, so wird der Ton düster und zu einem Trauergesange geeignet. Werden die vierlüssigen Stimmen verdoppelt, so gewinnt das Werk bei jedem Zuge an Klarheit; lässt man aber scharfe Mixturen hinzutreten, so können die sanften Stimmen unbeschadet wegbleiben, da man sie doch nicht heraushört und nur Wind verschwendet würde; nur darf dann dagegen Bordun 16 Fuss nicht fehlen. Wir überlassen dem Leser, das Gesagte auf das zweite Manual und auf das Pedal anzuwenden, und erinnern nur noch an die Combinirungen einzelner und sämtlicher Stimmen durch die Manual- und Pedal-Koppeln.

Nach diesen allgemeinen Andeutungen lenken wir die Aufmerksamkeit noch auf das Triospiel, wobei der Spieler mit der rechten Hand auf dem einen Manual, mit der linken auf dem anderen und mit dem Pedal spielt. Es leuchtet ein, dass es ihm dabei möglich ist, nicht nur beim Gesange die Choral-Melodie mit dem Cornett, sondern auch beim Präludium bald die Oberstimme, bald eine andere besonders stark oder mit besonderer Tonfarbe hervortreten zu lassen, so wie auch, dass er bei rechter Anwendung der Register Wechsel und Effecte hervorzubringen im Stande ist, die überraschenden Erfolg haben. Bei grösseren Vorträgen bleibt dabei das Registriren während des Spiels eine Schwierigkeit, die ein drittes, wohl gar ein viertes Manual wünschenswerth macht. Nur bei derartigen Orgeln ist es möglich, ein Motiv in mehreren Abstufungen von Tonstärke und Tonfarbe zu geben und auch im Wechsel der Instrumente das Orchester zu ermöglichen.

In dieser Beziehung hat die fortgeschrittene Mechanik der neueren Zeit durch die so genannten doppelten Windladen der Kunst den Dienst geleistet, auch kleineren Werken diese Vortheile zu bieten. In einer solchen Windlade finden sich für jeden Ton zwei Windcanäle, zwei Ventile und zwei Schleifen, durch welche einer Pfeife Wind zugeführt werden kann, so dass dieselbe Pfeife anspricht sowohl beim Oeffnen des einen wie des anderen Ventils. Diese Ventile sind verschiedenen Claviaturen angehängt, wodurch eine solche Orgel mit wenigen Stimmen einige dieser Stimmen auch auf einer zweiten Claviatur erklingen lässt. Solche Stimmen werden mit einem technischen Ausdrucke herausgezogene Stimmen genannt. Es wurde dies zuerst bei kleinen Werken fürs Pedal angewandt. Man baute z. B. Orgeln mit vier klingenden Stimmen nach folgender Disposition:

Manual: 1. Principal 8 Fuss,
2. Hohlflöte 8 „
3. Bordun 16 „
4. Principal 4 „
fürs Pedal Subbass 16 F. aus Bordun 16 F. entnommen,
und Violon 8 F. aus Principal 8 F. entnommen,
die also im Pedal zu spielen sind, auch wenn sie fürs Manual nicht gezogen.

Später liess man ein zweites Manual aus einem stärkeren herausziehen und baute Pedalstimmen dazu, z. B. Orgeln mit 14 Stimmen etwa nach folgender Disposition:

A. Unter-Clavier:

1. Principal . . . 8 Fuss. 3. Gamba . . . 8 Fuss.
2. Bordun . . . 16 „ 4. Hohlflöte . . . 8 „

5. Octave . . . 4 Fuss. 8. Superoctave . . . 2 Fuss.
 6. Flauto traverso . 4 „ 9. Mixtur vierfach.
 7. Gedackt . . . 4 „ 10. Trompete . . . 8 Fuss.

B. Ober-Clavier

(sämmtliche Stimmen aus dem Manual herausgezogen):

- a. Gamba . . . 8 Fuss. c. Flauto traverso . 4 Fuss.
 b. Hohlflöte . . . 8 „ d. Gedackt . . . 4 „

C. Pedal:

1. Violon . . . 16 Fuss. 3. Octavbass . . . 8 Fuss.
 2. Subbass. . . 16 „ 4. Posaune. . . 16 „

D. Nebenzüge:

1. Pedal-Koppel.
2. Sperr-Ventil fürs Pedal.

Diese Einrichtung eines herausgezogenen Manuals ist mit so wenigen Kosten verbunden, dass sie gewiss bald ihrer Vortheile wegen auch auf grössere Werke Anwendung finden wird, und möchte es sehr gerathen sein, in einer Kirche, für welche die oben aufgestellte Orgel mit 30 Stimmen die passende Stärke hätte, die 12 Stimmen des zweiten Manuals (denn das Cornett würde in diesem Falle besser hier seine Stelle finden) auf eine doppelte Windlade stellen zu lassen, um davon auf einem herausgezogenen dritten Clavier folgende Stimmen spielen zu können:

- Salicional . . . 8 Fuss,
 Liebl. Gedackt . 8 „
 Euphon . . . 8 „
 Salicet . . . 4 „
 Flauto dolce . . 4 „

Wir wissen wohl, dass diese Orgel einer solchen, die drei Claviere mit selbstständigen Stimmen und freies Pedal hat, nicht gleichkommt, da dort die hinzukommenden Stimmen das Werk wesentlich bereichern, auch vervollkommen, weil sie andere Tonfarbe und weichere Intonation haben, so dass für die Haupt-Grundstimmen drei Stufen vorhanden, im Hauptwerke *forte*, im zweiten Manual *piano* und im dritten *pp*. Da indess Kosten-Rücksichten den Bau so bedeutender Werke leider selten zu Stande kommen lassen, so freuen wir uns, dass durch technische Mittel mit weit geringerem Kosten-Aufwande einem guten Spieler eine Einrichtung geboten werden kann, die ihm annähernd einen Ersatz bietet und es möglich macht, die Compositionen der grössten Meister zu Ohr und Herzen zu bringen.

Köln.

Kühne.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Winter-Concerte der Concert-Gesellschaft werden unter F. Hiller's Direction am 17. November in dem grossen Saale des Gürzenich, dessen Umbau bis dahin vollendet sein wird, beginnen. Das Local ist prachtvoll und dürfte auch in seinen räumlichen Verhältnissen auf dem Continent nicht seines Gleichen haben. Das Orchester muss deshalb natürlich verstärkt werden, wozu dem Vernehmen nach bereits Veranstaltungen getroffen sind.

Die Soireen für Kammermusik werden dieses Mal noch früher als die Concerte eröffnet werden. Das Abonnement zu beiden ist bereits in vollem Gange.

Von neuen Compositionen Hiller's werden wir diesen Winter ein Violin-Concert und das Oratorium Saul in drei Theilen, Text von Moriz Hartmann, hören.

Die Gesellschaft Humorrhoidaria hat ihre diesjährige Heiterkeits-Saison mit einer recht guten Dilettanten-Vorstellung einer neuen Gesangs-Posse, „Gans und Richter“, von Freudenthal und einer höchst ergötzlichen Travestie der Oper „Martha“ von Herrn Küpper, dem musicalischen Dirigenten der Gesellschaft, eröffnet.

Wolfenbüttel, 12. October. Der Musicalien-Verleger N. Simrock in Bonn wurde am 6. October d. J. von der hiesigen herzoglichen Staats-Anwaltschaft mit seinem Antrage, die Holle'sche Stereotyp-Ausgabe der Weber'schen Compositionen, als theilweisen Nachdruck einiger bei ihm früher erschienener Hefte, mit Beschlag zu belegen und als Nachdruck zu verurtheilen, als rechtlich nicht begründet zurückgewiesen.

Eine gleiche Abweisung erfolgte unterm 28. September auf den Antrag der Schlesinger'schen Musicalien-Handlung in Berlin, und ist somit gerichtsseitig die Rechtmässigkeit der Holle'schen Gesamtausgabe anerkannt.

Die betreffenden Erkenntnisse werden im Buchhändler-Börsenblatte vollständig abgedruckt werden. [Wiederum ein Beitrag zur Einheit der Rechtspflege in Deutschland in Sachen literarischen Eigenthums! Man wird sich nämlich erinnern, dass die preussischen Gerichte obige Weber-Ausgabe mit Beschlag belegt haben.]

Wien. Der Director des Theaters in der Josephstadt, Herr Hoffmann, der neulich Wagner's Tannhäuser hier zuerst in Scene gesetzt, hat am 9. October auch Verdi's *Trovatore* zum ersten Male vorgeführt (in deutscher Sprache). Der edle Patriotismus, den man bei der Aufnahme des Tannhäuser in das Repertoire des Directors rühmte, schrumpft demnach zur klugen Speculation zusammen.

Der berühmte und einst überall gefeierte Tenorist Wild, der in dem Zeitraume von 50 Jahren mehr als 3000 Mal vor dem wienener Publicum gesungen hat, wird binnen Kurzem sein fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum begehen. Wild wird an seinem Ehrentage im Musikvereins-Saale eine Akademie zu humanen Zwecken veranstalten. Bezeichnend für die Kunst-Zustände von einst und jetzt dürfte die Thatsache sein, dass Wild, im dramatischen Gesange kaum noch erreicht, geschweige übertroffen, zu keiner Zeit eine höhere Jahres-Gage als 4000 Fl. C.-M. und zwei halbe Einnahmen bezogen hat und keine Pension geniesst.

Mozart's *Requiem*. Nach einer authentischen Mittheilung der Neuen Wiener Musik-Zeitung vom 15. October ist zu Senftenberg in Böhmen auf den Vorschlag des bischöflichen Consistorialrathes, Bezirks-Vicars, Schul-Aufsehers und Pfarrers Anton Buchtel eine Mozart-*Requiem*-Stiftung bei Gelegenheit der dortigen

Lehrer-Conferenz am 18. October d. J. begründet worden. „Von den Beitragleistenden, Priestern, Lehrern und Musikfreunden“, so schreibt der wackere Geistliche selbst, „wurde bestimmt, dass in Anbetracht dessen, dass für Mozart, der durch seine Tondichtungen auch nach seinem Tode immer und überall singt, zu seinem Seelenheile ebenfalls gesungen werden solle, jedes Mal am 18. Juni, vom Jahre 1858 angefangen, in der Pfarrkirche Sti. Wenceslai zu Senftenberg ein *Requiem* für das Seelenheil des grossen Musicus und Componisten W. A. Mozart, ferner seiner Gattin Constanze, geborenen von Weber, und seiner Eltern — unter jedesmaliger Production des Mozart'schen *D-moll-Requiem*s abgehalten werde.“

„Durch diese *Requiem*-Stiftung soll nebenbei allen Musikfreunden der Umgegend die Gelegenheit geboten werden, an dem Höchsten, was wir in der Kirchenmusik besitzen — dem grossen Mozart'schen *Requiem* — alljährlich zu einer angenehmen Jahreszeit sich zu erbauen.“ — [Und in Köln darf dasselbe in den Kirchen nicht aufgeführt werden.]

Stuttgart. Der Hof-Capellmeister Kücken hat von Sr. Majestät dem Kaiser der Franzosen in Anerkennung der ausgezeichneten Leistungen der königlichen Oper und Hofcapelle, insonderheit auch in der unter Kücken's Leitung auf den Wunsch des Kaisers gegebenen Oper „Der Freischütz“, einen werthvollen Brillantring erhalten.

Am 26. September, am heiligen Rupertus-Tage, als dem Tage der Schlussfeier der IX. General-Versammlung der katholischen Vereine Oesterreichs und Deutschlands, wurde von den Musikkräften des Mozarteums in Salzburg in der Domkirche Beethoven's grosse Fest-Messe in C in würdiger Weise zu Gehör gebracht.

Auf die deutschen Bühnen-Verhältnisse wirft die Thatsache, dass ihr Credit selbst bei den Theater-Directoren immer tiefer sinkt, ein übles Licht. Wir hören von stetem Wechsel, von immerwährenden Verlegenheiten, Mangel an Vertrauen und — an Publicum. Jeder Theater-Director, der sich an ein neues Unternehmen gemacht, gerberdet sich dabei wie ein neuer Curtius, der im Begriffe steht, sich in einen gähnenden Schlund voll Deficits und Concurs-Ansagungen zu stürzen. Vor Kurzem erst gelang es mit harter Mühe, dem Rumpf-Parlament, welches seit Dietrich's Abtreten das pesther Theater regiert, wieder ein natürliches Oberhaupt zu geben; das hamburger wie das frankfurter Stadttheater sind in Krisen verwickelt, und in Betreff der breslauer Theaterkrise vernimmt man, dass, nachdem Herr Görner, welchem das Theater-Actien-Directorium die Administration des Theaters übergeben wollte, Seitens der Behörde für nicht qualificirt erachtet worden ist, in einer abgehaltenen Conferenz des Directoriums Herr Regisseur Rieger zum Administrator gewählt wurde und der königlichen Regierung präsentirt werden wird. Das einzige Theater bleibt den 130,000 theaterlustigen Breslauern vor der Hand geschlossen. Der Zeitpunkt scheint in der That nicht mehr fern zu liegen, in welchem die so genannten Stadt- und Provinz-Theater theils an der Theilnahmlosigkeit des Publicums, theils an zu überspannten Anforderungen und Ueberschätzung der eigenen Kräfte scheitern und nur mehr Hof- und solche Theater fortbestehen werden, die anderwärtiger Unterstützung geniessen und nicht ausschliesslich auf die Zugkraft ihrer Repertoires angewiesen sind.

Deutsche Tonhalle.

Indem der Verein hiermit auf die Composition des begehenden „Preisgesanges“ von Garve für den vierstimmigen Männergesang (Quartett und Chor), welche nicht schwierig auszuführen sein soll, den Preis von acht Ducaten (wobei ein Freundes-Geschenk) aussetzt, bemerken wir, dass die mit einem deutschen Spruche zu versiehenden Preisbewerbungen im Lenzmonat k. J. frei „an die deutsche Tonhalle“ hieher einzusenden sind, begleitet von einem versiegelten Briefe, worin sich der Verfasser nennt, und auf dem derselbe denjenigen Künstler angibt, welchen er als Preisrichter wählt. Wegen der weiteren Bedingungen bei unseren Preis-Ausschreiben, und dass der Verein an keine der einkommenden Bewerbungen einen Anspruch macht, verweisen wir auf dessen Satzungen.

Mannheim, am 8. October 1857.

Der Vorstand.

Preis dem Vater, den dort oben

Alle seine Himmel loben,

Dem der Sterne Jubel schallt!

Ihm, von dessen Macht und Ehre

Laut ins Lob der Himmelsheere

Auch des Erdrund's Jubel schallt.

Heilig, herrlich ohne Wanken,

Gott! sind Deine Heilsgedanken,

Ewig steht Dein Königreich!

Und vor Deines Thrones Stufen

Und im tiefsten Staube rufen

Chor um Chor: Dir ist nichts gleich!

Ankündigungen.

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel erscheinen, und sind ausführliche Prospective darüber gratis, so wie die erste Lieferung zur Ansicht durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sä m t l i c h e C o m p o s i t i o n e n.

Stereotyp-Ausgabe in 25—30 Bänden

unter Revision

von Dr. Franz Liszt.

Jede Abtheilung und jeder Band wird auch einzeln zu dem billigen Subscriptions-Preise von 1¼ Sgr. per Druckbogen abgegeben. Zuerst erscheinen die 36 Clavier-Sonaten in zwei Bänden. Preis 5 Thlr. 15 Sgr., mit Beethoven's Portrait in feinstem Stahlstich als Prämie.

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.