

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 33.

KÖLN, 11. August 1860.

VIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Das vierte mittelrheinische Musikfest (V. Sinfonie von Beethoven — Mendelssohn's Walpurgisnacht). Schluss. Von L. B. — Zur musicalischen Temperatur. Von V. — Musikfest in Worcester. — Curiosa aus Händel's Partitur von „Israel in Aegypten“. — Musicalische Freibeuterei. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Königliche Bibliothek — Leipzig — Wien, Warnung für Lithographen — Merkwürdiges Ehrengeschenk — Florenz, Cherubini-Denkmal — London, Weber's „Oberon“).

## Das vierte mittelrheinische Musikfest.

[V. Sinfonie von Beethoven — Mendelssohn's Walpurgisnacht.]

(Schluss. S. Nr. 32.)

Nach der Alceste folgten die kirchlichen Gesangstücke: ein *Kyrie* von Palestrina (*a capella*) und das *Ave verum* von Mozart, über deren schönen, ausdrucksvollen Vortrag wir uns schon oben (S. 251) ausgesprochen haben. Die Wirkung war um so überraschender, als beide Stücke, von einem kleinen Chor gesungen, in der Regel mehr Eindruck machen. Es machte dem Publicum eben so wie den Sängern Ehre, dass es diese Gesänge da capo verlangte; wir glauben und hörten von Vielen, dass man damit beide Stücke meinte, es wurde indess nur das *Ave* wiederholt, obwohl der Vortrag des *Kyrie* in Bezug auf zarte Nuancirung und Piano den Preis verdiente.

Hierauf wurde Beethoven's fünfte Sinfonie in *C-moll* mit den vortrefflichen Orchesterkräften in ihren drei letzten Sätzen präcis, grossartig und schwungvoll ausgeführt, und erregte am Schlusse einen so anhaltenden Beifallssturm, wie kein anderes Musikstück an beiden Festtagen. Auch wir stimmten mit Freuden in den allgemeinen Applaus ein, da uns die richtigen Tempi und die treffliche Ausführung des Andante, Scherzo und Finale, in denen einige Stellen (z. B. das Trio des Scherzo mit den dieses Mal nicht dumpf, sondern sehr deutlich, barsch und vernehmlich grollenden und rollenden Bässen, die einzelnen Triolen-Figuren der Saiten-Instrumente im Finale u. s. w.) so vorzüglich herauskamen, wie wir sie kaum noch gehört hatten — Paris nicht ausgenommen, wo bei gleicher Deutlichkeit der Bässe dieselbe Kraft nicht vorhanden ist, die hier entwickelt wurde —, da uns, sagen wir, diese Ausführung der drei letzten Sätze für das leider maasslos überhetzte Herabspielen des ersten Satzes, des originellsten und genialsten der ganzen Sinfonie, entschädigte.

Es ist uns rein unbegreiflich, dass es möglich ist, das Tempo dieses Satzes so unverantwortlich zu vergreifen, wie es leider noch oft geschieht! Ein solches Presto lässt, abgesehen von der dabei gar nicht zu vermeidenden technischen Mangelhaftigkeit der Ausführung, keine Spur von der tiefen, dämonisch-tragischen Intention des Tondichters aufkommen. Wir sind nicht gesonnen, hier zu wiederholen, was wir schon so oft über den Vortrag der *C-moll*-Sinfonie, und namentlich des ersten Allegro, gesagt haben, am ausführlichsten in Nr. 43 dieser Zeitung vom Jahre 1857 —: es wäre doch nur Danaiden-Arbeit! Denn wir haben die bedauerliche Erfahrung gemacht, dass sehr viele von denjenigen, die durch ihre Stellung am meisten aufgefordert, ja, verpflichtet wären, dergleichen Analysen über technischen und geistigen Vortrag unserer berühmtesten Tonwerke zu beachten, mit der Partitur in der Hand zu studiren und sie entweder zu widerlegen oder zu befolgen, dass diese dergleichen Aufsätze gerade am wenigsten lesen.

Der Egoismus und der Eigendünkel, was freilich ein noch zu bescheidenes Wort für *suffisance* ist, haben in neuerer Zeit bei den Tonkünstlern dermaassen überhand genommen, dass nicht nur von Autorität und deren Beachtung keine Rede mehr ist, sondern dass Keiner sich mehr belehren oder von Anderen eines Besseren überzeugen lassen will; das hält er für eine Schande! und den alten Philosophen, der da sagte, „sein grösstes Wissen sei das, dass er nichts wisse“, erklärt er für einen Schwachkopf ohne Charakter. O, die Geschichte unserer Tage hat davon bei Virtuosen und Dirigenten merkwürdige Beispiele aufzuweisen! Nur ein Probchen. Ein Künstler, der auf dem Wege zur Berühmtheit ist, hatte den wohlbegründeten Rath eines älteren Kenners über den Vortrag irgend eines Musikstückes, ich glaube, es war ein Violin-Quartett, befolgt, und als ihm der letztere darüber sein Compliment machte, erwiderte er: „Glauben Sie ja nicht, dass ich das



Ihretwegen gethan habe: ein Künstler muss selbst wissen, was er zu thun hat!“

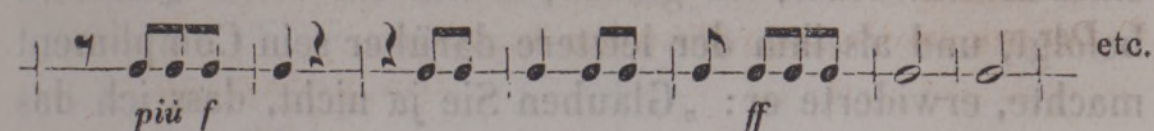
Wir sind weit entfernt, Herrn Marpurg in die Kategorie solcher Egoisten zu setzen; wir sagen nur, dass ihm alle früheren Besprechungen über die *C-moll*-Sinfonie wahrscheinlich unbekannt geblieben sind, sonst hätte er sicher das Tempo des ersten Allegro anders genommen und die Tactpause S. 36 der Partitur (Breitkopf & Härtel) und die zwei Tacte im Scherzo S. 108 weggelassen. So aber hörten wir diese wieder, als wäre nie etwas darüber geschrieben und sie nicht bereits längst urkundlich und rhythmisch als unmöglich erwiesen (vgl. Rhein. Musik-Zeitung, 1852, Nr. 46). Zu den Belegen für die Nothwendigkeit eines gemässigten Zeitmaasses des ersten Satzes, welche in dem oben erwähnten Aufsätze (1857, Nr. 43) bereits gegeben sind, führen wir hier nur noch die Melodie der Oboe an, welche nach der Durchführung im zweiten Theile bei der Wiederaufnahme des Thema's zu diesem selbstständig hinzutritt:

Oboe solo.

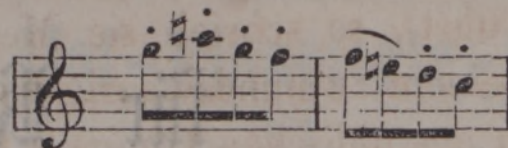


Wen diese seelenvolle Melodie allein mit ihrem Schmerzensschrei, der sich in der Adagio-Cadenz in Wehmuth verhaucht, nicht auf den Weg zum wahren Tempo des ganzen Satzes führt, dem ist eigentlich nicht zu helfen. Aber freilich, man hört in der Regel nichts weiter von dieser Melodie, als die Fermate, weil die Saiten-Instrumente sie übertönen, zumal wenn sie, wie man oft hört, aus eigener Begeisterung (?) das Crescendo schon zwei Tacte früher, als es sein soll, anfangen!

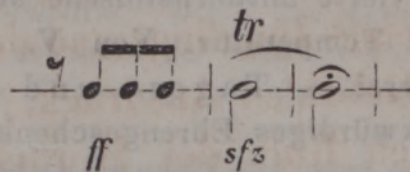
Was das rein Technische betrifft, abgesehen von dem charakteristischen Vortrage, so wird mir vielleicht entgegen, dass jeder Orchesterspieler in unseren Tagen keine Schwierigkeiten in diesem Satze finde. Ich frage dagegen jeden urtheilsfähigen Zuhörer und die ausführenden Violinisten selbst, ob bei einem solchen Tempo, wie es genommen wurde, die drei Achtel des Haupt-Motivs so detachirt herausgebracht worden sind, wie es sein muss, ob sich dieselben so von der halben (oder überhaupt ersten Note) des folgenden Tactes abgesetzt haben, wie es sein muss, ob der von Beethoven beabsichtigte wirkungsvolle Contrast (S. 17 — 19 der Partitur) zwischen drei und zwei Achteln:



zu hören gewesen, endlich ob sie die Figur:



und so weiter so gespielt haben, wie sie bezeichnet ist — von der Hast zu schweigen, mit welcher die Hörner ihre drei Achtel überstürzen mussten, während bei der grossen Fermate (nach der Durchführung) die Trompeten und die Pauken nur schmetterten und wirbelten, ohne die gewaltige Wirkung der deutlich abgesetzten Noten:



hören zu lassen.

Wir sagen dies alles wahrlich nicht, um zu kritisiren und zu mäkeln, sondern um der Ehrfurcht willen, die man Beethoven bei jeder Note und bei jeder Intention schuldig ist. Es liegt im Wesen der Sache, dass überall, wo sich das Gewöhnliche des Erhabenen bemächtigt, dieses in die Sphäre von jenem herabgezogen wird; darum werden Aufführungen von Meisterwerken in Garten-Concerten und auf Paradeplätzen die Tonkunst eben so wenig fördern, wie Copieen die Malerei und gebrannte Thonfiguren die Sculptur. Dem Eindringen der dadurch hervorgerufenen Nachlässigkeiten und Fehler entgegen zu wirken, ist heilige Pflicht der Künstler, zumal bei Aufführungen an Musikfesten, von denen aus eine zahlreiche Menge das Falsche wie das Richtige weiter trägt.

Die zweite Abtheilung brachte „Die erste Walpurgisnacht“ von F. Mendelssohn-Bartholdy.

So oft wir dieses Werk hören, bedauern wir jedes Mal, dass Mendelssohn die romantische Richtung in der Musik verlassen hat, um sich der kirchlichen fast ausschliesslich zu widmen. So hoch wir seine Oratorien und Psalmen schätzen und sie täglich höher schätzen lernen, so glauben wir doch, dass seine Natur ihn eigentlich zum Romantiker bestimmt hatte, wie das seine Overture und Musik zum Sommernachtstraum, die anderen Overturen, namentlich die Hebriden, das Clavier-Quartett, das *G-moll*-Concert, die *A-moll*-Sinfonie offenbaren. Hält man von seiner Vocalmusik die Walpurgisnacht, eine grosse Anzahl seiner Lieder und das Finale aus der Lorelei zusammen, so wird man kaum zweifeln können, dass er, wenn er an dieser Richtung festgehalten oder sie neben der anderen mit derselben Liebe gepflegt hätte, mit C. M. von Weber und Heinrich Marschner eine Zierde der echt deutschen, volkstümlichen Oper geworden sein würde.

Die „Walpurgisnacht“ ist uns deshalb als ein Werk voll jugendlicher Phantasie, das einer begabten Künstlernatur in ursprünglicher Frische entquollen, gar lieb und



theuer. Obwohl sie erst 1844 und als Opus 60 erschien (zum ersten Male aus dem Manuscript am 2. Febr. 1843 in Leipzig aufgeführt), so schrieb sie Mendelssohn doch schon 1831 in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, in den Frühlingsmonaten des italischen Himmels während seines Aufenthaltes in Rom. Um unsere obige Behauptung zu rechtfertigen, braucht man nur auf die Musik zur ersten Scene, von da an, wo die Ouverture den „Uebergang zum Frühling“ andeutet, bis zum Schlusschor derselben: „Hinauf nach oben! So wird das Herz erhoben!“ zu verweisen. Die milden Lüfte wehen uns an, das Leben der Natur erwacht, die Stimme eines Jünglings und der Chor der Jungfrauen geben den Gefühlen Ausdruck, welche schon die einzelnen melodischen Rufe der Hörner und Clarinetten verkündeten; aber in der Brust des jungen Druiden bricht auch ein neues Seelenleben auf, die Begeisterung für den alten Glauben, der zusammengewachsen ist mit der Liebe zu Vaterland und Freiheit und mit dem Hass gegen die Eroberer. Seine glühende Aufforderung erklingt, im Symbol der „Flamme“ das Opfer des „reinen Herzens“ dem Gott, den sein Volk begreift, zu bringen, und im Ausbruch einer lange unterdrückten, von Gewalthabern niedergehaltenen Freude erhebt sich das Volk zur That: „Hinauf! Hinauf!“ — Welch eine Introduction zu einer romantisch-heroischen Oper, deren Handlung in die Zeit der Kämpfe zwischen den Franken und Sachsen fiel!

Die Ausführung des Werkes zeigte als eine in Chor und Orchester sehr gelungene zum Schlusse des Festes die vorzüglichen musicalischen Kräfte des Vereins noch einmal in vollem Lichte. Die beiden Haupt-Solo-Parteien sangen die Herren Schnorr und Stockhausen; letzterer, aus dem Bade Kreuznach als Zuhörer anwesend, trat aus Gefälligkeit an die Stelle des Herrn Kindermann, welcher heiser geworden war. Da diese Aenderung erst während der Pause zwischen den beiden Abtheilungen des Concertes eintrat, so musste sie allerdings dem Publicum angezeigt werden. Dies hätte aber vor der Ouverture geschehen müssen, nicht nach derselben, wo, da sie unmittelbar in Nr. 1 übergeht, durch die Bekanntmachung eine arg prosaische und höchst unästhetische Unterbrechung des Musikstückes veranlasst wurde. Uebrigens reichte Stockhausen's Stimme, seinen Vortrag der Partie des Priesters in allen Ehren, für den grossen Raum nicht aus. Das Tenor-Solo führte Herr Schnorr, der überhaupt in heroischen Partien ausgezeichnet ist, wozu ihn sein mächtiges Organ besonders befähigt, vorzüglich gut aus.

Das zahlreiche Publicum bekundete am Schluss durch langen Applaus seine Befriedigung über das ganze Fest. Herrn Capellmeister Marpurg wurden Hochs und Bekränzungen zu Theil, und Se. K. Hoheit der Grossherzog

von Hessen hatte ihn durch Verleihung der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet. In dem Begleitschreiben äussert der Minister Freiherr von Dalwigk sich schliesslich, „dass Se. Königliche Hoheit um so freudigeren Antheil an dem Feste genommen, je mehr Allerhöchstsie überzeugt sind, dass das vierte mittelrheinische Musikfest ein Denkmal bleiben wird für den altberühmten Kunstsinn und den feinen Geschmack der Stadt Mainz und ihrer wackeren Bewohner.“

Der musicalische Theil des Festes war mit dem Ende des zweiten Concertes Montag Abends beendet. Eine Menge der Festgenossen benutzte den schönen Abend zu einer Fahrt nach Wiesbaden, sah sich dort das Feuerwerk an, das am Vorabende des Geburtstages des Herzogs von Nassau abgebrannt wurde, und kehrte zum Balle zurück, der in der schnell zum Tanzsaale umgeschaffenen Fruchthalle bis an den Morgen dauerte.

Ein drittes Concert, in welchem die künstlerische Virtuosität vertreten wäre, findet bei den mittelrheinischen Musikfesten nicht Statt. Dagegen war der Dinstag in Mainz noch ganz dem volksthümlich heiteren Treiben bestimmt, das zu einer Eisenbahnfahrt nach Budenheim und dem Leniaberger (mit herrlicher Aussicht über den Rhein hin) und vollends am Abende auf der glänzend beleuchteten „neuen Anlage“ Tausende von Menschen versammelte.

Die Gesamtkosten des Festes sollen sich auf 28,000 Fl. belaufen haben, zu denen, was rühmenswerth zu erwähnen, die Stadtcasse 4000 Fl. beigetragen und Privatleute einen etwaigen Verlust mit 8000 Fl. durch Unterzeichnung gedeckt hatten. Der Besuch war aber so zahlreich, dass diese Bürgschaft wohl nicht in Anspruch genommen zu werden brauchte.

Jedenfalls hat Mainz sich in glänzender Weise um das Fest verdient gemacht, und die Thätigkeit und Umsicht des leitenden Comite's, an dessen Spitze Herr Franz Schott stand, hat sich den aufrichtigsten Dank aller Kunst- und Festgenossen erworben. L. B.

### Zur musicalischen Temperatur.

In neuester Zeit spielt die Temperatur-Frage wieder eine Rolle. Es wird ohne Weiteres der Stab über ein System gebrochen, das sich beikommen lässt, die Temperatur als etwas Wesentliches zu betrachten.

So äussert sich die „Deutsche Musik-Zeitung“ in ihrer Kritik\*) über die gekrönte Preisschrift von C. F. Weitzmann folgender Maassen: „Das Zwölfton-System, nach

\*) Der wir im Ganzen vollkommen beistimmen.



welchem *cis* und *des*, *eis* und *f* als identisch betrachtet werden, ist ein irriges. Ein System lässt sich nur auf das innere Wesen einer Sache gründen, das ist aber in der Musik nimmermehr die Temperatur, welche nur ein äusserer Nothbehelf genannt werden kann, um die Unvollkommenheit der Musik-Instrumente weniger fühlbar zu machen, ein Nothbehelf, dessen Möglichkeit glücklicher oder unglücklicher Weise durch die Stumpfheit des menschlichen Gehörsinnes gegeben ist. Die wahre und ideale Beschaffenheit der Musik kennt keine Temperatur, hier herrscht Reinheit. — Unreinheit ist nur dort gültig, wo sie hingehört, wo die Natur sie hinstellt, nicht, wo der Mensch sie macht.“ — „Dass aber die Theorie die Unwahrheit oder Unvollkommenheit zur Basis nehmen müsse, heisst so viel, als die Sünde zur Grundlage der Moral machen.“ — An einem anderen Orte spricht der Kritiker Folgendes: „Kann man auch kein unbedingter Gegner der Enharmonik sein, eben weil die Meister auf Grundlage des im Gebrauch festgestellten temperirten Systems sehr viel Geistreiches aus ihr herausgebildet haben, so ist der Missbrauch doch verwerflich“ u. s. w.

Wenn wir recht verstehen, so handelt es sich in diesem Streite nicht sowohl um das leidige *Fait accompli* der Temperatur und deren theoretische Zulässigkeit, als vielmehr um deren Missbrauch. Es ist ein Streit der Praxis, der sich hinüberspielt auf das Feld der Theorie. Denn was Herr S. B. sonst sagt, unterschreiben wir gern, nämlich: „Der Missbrauch sei verwerflich und am allerschädlichsten den Producten selber. Was fortwährend reizen und packen will, reizt und packt gar nicht. Was fortwährend geistreich sein will, wird zuletzt läppisch, und was überklug ist, wird nicht verstanden und geht aus Mangel an Theilnahme den Weg alles Fleisches.“

So wahr dies alles und so wenig neu zugleich, so sollte Herr S. B. doch den alten Spruch kennen: *Abusus non tollit usum*\*). Ein Raphael und ein Stümper in der Malerei bedienen sich doch des nämlichen Materials; noch Niemandem aber ist es eingefallen, der Malerei den Vorwurf zu machen, dass sie ihren Pinsel nicht taucht in die Farben-Harmonie des Urlichts, dass sie sich mit armseligen Surrogaten behelfen muss. So bleibt sich das Tonmaterial auch gleich, wer immer es braucht, ob ein Mozart oder der ärgste Stümper; warum also gelegentlich eines Streites über den „richtigen Gebrauch“ dieses Tonmaterials Steine werfen auf die Theorie der Enharmonik

\*) Hier thut der Herr Verfasser Herrn S. B. Unrecht, denn dieser sagt ja S. 243 ausdrücklich: „Wer die wirkliche Berechtigung der Enharmonik kennen lernen will, der studire die immer wieder jugendlich wirkenden Werke der Meister; er sehe, wann und wo sie von diesem äussersten Mittel Gebrauch gemacht haben.“

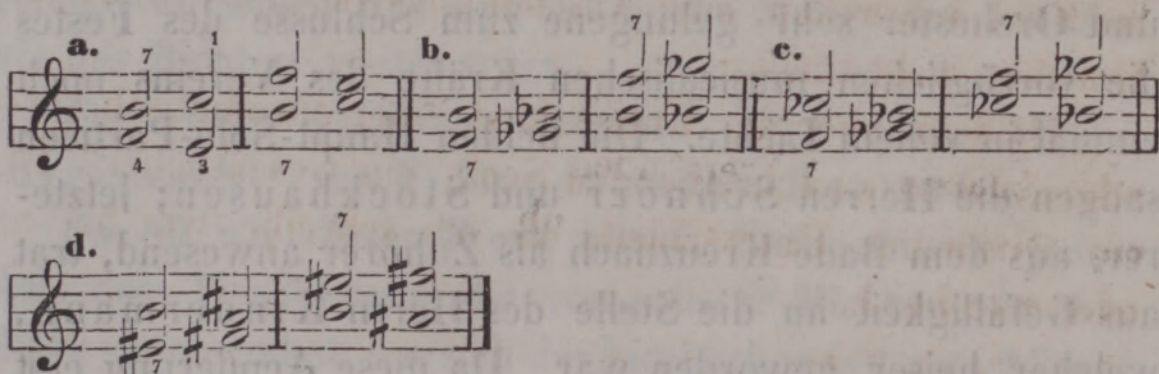
Die Redaction.

überhaupt? warum also die Frage aufwerfen aus einem „Missbrauch derselben“, ob sie überhaupt zu Recht bestehen, oder ob sie bloss geduldet werden dürfe?

Hat unsere Musik gewonnen oder verloren durch die Enharmonik? Ist diese Errungenschaft nur eine Pseudo-Errungenschaft, so schaffe man sie ab; ist sie aber ein Gewinn, warum undankbar stets darauf schmähen? Wir sehen, wie weit wir kommen durch unsere absolute reine Akustik; sie ist unpraktisch; wesshalb also schwärmen für das absolut Unerreichbare? Die absolute Idealität bleibt etwas Unerreichbares in unserer Zeitlichkeit; wie all unser Wissen nur Stückwerk, so klebt auch unserem Können dieser Makel der Unvollkommenheit an.

Wer hätte bis jetzt ein absolut reines Orchester gehört? welches Tonstück ist je metronomisch richtig zu Ende gespielt worden? Ein ganzes Regiment vermag nicht rhythmisch präcis im Tacte zu marschiren, so wie das Echo einen Ton sicher um eine Schwebung tiefer zurückwirft. Alle diese offenbaren Mängel streiten eben so gut gegen die Idealität unserer Musik, und es ist die Frage, ob nicht die Enharmonik es ist, die durch ihre Begränzung der musicalisch unfassbaren Idealität unseres Ton-Systems unsere Musik erst praktisch gemacht hat.

Unser Ohr hat das Bestreben, jeden Leiteton etwas schärfer zu markiren; nun aber kann jeder unserer zwölf Töne in diesen Fall kommen. Beispiel die beiden Töne *h* und *f*.



Im Beispiel a. bildet *h* diesen Leiteton; im ersten Falle bilden die beiden Töne den Tritonus  $f h = \sharp 4$ , im zweiten Falle die beiden Töne die so genannte falsche  $\bar{5}$ , — in beiden Fällen ist *h* der Leiteton.

Unter b. ist jetzt *f* dieser Leiteton, wie unter c. und d.; unter b. ist der Orthographie nicht Rechnung getragen, wie unter c. und d. — Das Clavier kennt, wie wir wissen, trotz der verschiedenen Orthographie diesen leisen Unterschied nicht. Unser Gefühl substituirt trotz der Enharmonik dieser beiden Töne diese mangelnde Schwebung; der Unterschied ist in der That ein wesentlicher, es ist nämlich bald *f*, bald *h* Leiteton, wir sehen nur zweierlei Schritte. Zugegeben, die leise Schwebung in beiden Fällen liesse die beiden Töne *f* und *h* als verschieden erscheinen, wie wissen wir den Unterschied hinzustellen zwischen *fis* und *ges*? Wir sind *a tempo* in *fis* oder *ges*. Hätte ein Violinist den

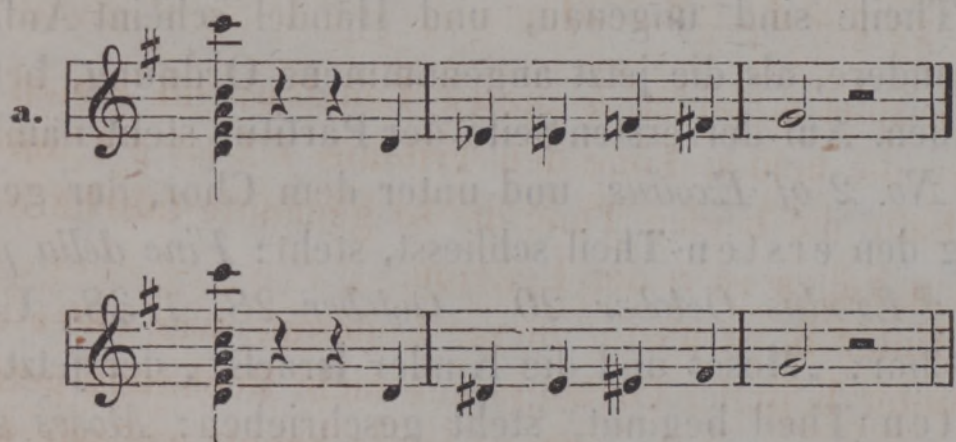


Unterschied heider Töne noch so gewissenhaft markirt, so weiss er am Ende nicht, ob er in *fis* ist oder in *ges*.

Er müsste sonach jeden der beiden Töne drei Mal verschieden nehmen: ein Mal *h* als Leiteton scharf, dann als *es* herabschwebend für *b* und als *h* für *ais*; eben so *f* herabschwebend für *e*, dann aber scharf als Leiteton für *ges*, aber auch als *eis* für *fis*. Welcher Violinist könnte diese sechsfache ideelle Verschiedenheit dieser zwei enharmonisch temperirten Töne zu Gehör bringen? Ja, selbst für die Violine ist eine durchgehende ideelle Reinheit *a priori* schon eine Unmöglichkeit. Müssen wir nicht vielmehr der Temperatur verpflichtet sein, dass sie uns für je drei Töne nur Einen gegeben?

Es ist die grosse Frage, ob nicht die Temperatur vielmehr, durch das Ohr des Menschen geleitet, schon als unabweisbare Nothwendigkeit in der Musik liegt. Es dürfte nicht Stumpfheit zu nennen sein, als vielmehr Feinheit, da sich herausgestellt, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen *fis* und *ges* in dem obigen Falle nicht sein könne. Der wesentliche Unterschied liegt nur darin, dass in den beiden Fällen entweder *h* oder *f* als Leiteton markirt erscheint, somit durch diese Anschauung in der Wirklichkeit auch nur ein zweifacher Schritt möglich ist, ob er auch, wie im letzten Falle, dreifach (ein Mal unorthographisch, zwei Mal orthographisch) geschrieben werden kann. Wir haben in diesen Beispielen dem Leiteton die Zahl 7 gegeben, dem zufolge müsste auch der andere Ton jedesmal die Zahl 4 erhalten, eine Anschauungsweise, die vielleicht Mancher nicht theilt.

Ist denn aber der Unterschied einer chromatisch verschiedenartig zu schreibenden Scala ein wesentlicher? Ist ein wirklicher Unterschied, ob ich schreibe wie bei a. oder wie bei b.?



Mozart schreibt in einem seiner Quartette wie bei a., und wäre es am Ende nicht correcter, diesen Passus wie bei b. zu schreiben? — Was ist also die Moral davon? Beides ist gleich richtig, somit *es* = *dis*, *f* = *eis*; und was melodisch gleich, dürfte auch harmonisch gleich erachtet werden: somit *fis* = *ges*.

V.

## Musikfest in Worcester.

Dass in England Alles ins Kolossale geht, ist bekannt; eben so, dass man bei englischen Musikfesten und grossen Concerten von den massenhaften Programmen erdrückt wird. Dennoch ist die Ueberfüllung noch nie zu einer solchen musicalischen Sündflut gestiegen, wie in diesem Jahre, und die folgende Skizze des Musikfestes, das im September zu Worcester Statt finden wird, wird Erstaunen erregen.

Die vier Tage desselben, vom 11. — 14. September, werden folgende Aufführungen bringen:

Dinstag den 11. September, Morgens: Oratorien-Concert. „Die Schöpfung“ von Haydn, erster Theil. F. Mendelssohn's „Paulus“, erster Theil. Pause von 20 Minuten. „Paulus“, zweiter Theil. Im Ganzen über siebenzig Nummern.

Dinstag, Abends: Gemischtes Concert. „Die Mai-Königin“, Cantate von W. Sterndale-Bennett; Overture zum Tell von Rossini; Phantasie für die Violine über Verdi'sche Thema's von Blagrove, und zehn Gesangstücke, Soli und Ensembles, von Hiller, Macfarren, Gluck (*Che farò senza Euridice*) und unmittelbar darauf Meyerbeer (Schattentanz und Gesang der Dinorah!), Mozart, Donizetti und Verdi.

Mittwoch den 12. September, Morgens. Oratorien: „Die letzten Dinge“ von L. Spohr. — In der zweiten Abtheilung: Auswahl aus Händel's „Judas Maccabäus“ (24 Nummern). Zusammen 53 Nummern.

Mittwoch, Abends: Gemischtes Concert. Overture zum „Beherrscher der Geister“ von Weber; Sinfonie Nr. 2 in *D* von Beethoven; „Erlkönigs Tochter“ von Gade und dreizehn Gesangstücke von Weber, Elliot, Mellon, Rossini, Mozart, Balfe, Benedict, Flotow, Auber.

Donnerstag den 13. September, Morgens: Oratorium „Elias“ von F. Mendelssohn.

Donnerstag, Abends: Gemischtes Concert. Overture und Auswahl aus der „Lurline“, Cantate von Wallace; Violin-Concert von Mendelssohn, gespielt von Mr. Sinton, und dreizehn Gesangstücke von Rossini, Händel, Mozart, H. Oakley, Meyerbeer (*Robert, toi que j'aime*, Mad. Novello), Paer, Donizetti, Hatton, Arnold, Moore, Verdi; zum Schlusse: *God save the Queen*.

Freitag den 14. September, Morgens: Der „Messias“ von Händel.

Es werden also vier grosse Oratorien: „Paulus“, „Die letzten Dinge“, „Elias“, „Messias“, vollständig, ausserdem von der „Schöpfung“ sechszehn, vom „Judas Maccabäus“



vierundzwanzig Nummern binnen vier Tagen gegeben! Dazwischen noch drei Concerte mit einem Durcheinander von Cantaten und Virtuosen-Solostücken!

Des Spasses wegen haben wir auf den zwei Programmen, deren jedes eine Länge von zwei Fuss rheinl. hat, und die des Porto's wegen auf feinstem Seidenpapier gedruckt versandt werden, die sämtlichen Stücke gezählt: es ergibt sich, dass ein englischer Musikfreund von echtem Schrot und Korn an diesen viertelhalb Tagen 271 Nummern Musik hören kann!!

Zu gleicher Zeit wird ihm die Auswahl der Gesang-Celebritäten von London vorgeführt. Merkwürdiger Weise sind dies aber seit einem Jahrzehend stets dieselben; ausser der Italiänerin Mademoiselle Parepa finden wir auf den ellenlangen Programmen keinen neuen Namen. Das *Worcester Journal* kündigt an, dass Madame Clara Novello zum letzten Male bei diesem Feste auftreten, der Oeffentlichkeit entsagen und von jetzt an den Namen ihres Mannes führen wird. Sie wird die Sopran-Partie im ersten Theile der „Schöpfung“, im ersten Theile des „Paulus“ und am Abende die „Mai-Königin“ und ein Duett von Verdi singen; im „Judas“ zwei Nummern, Abends die grosse Scene aus Oberon und ein Rondo von Benedict; im „Elias“ die ganze Partie, auch im Octett, Quartett und Terzett, Abends die Arie aus Robert und zwei Volkslieder; endlich die Arien im „Messias“. Ein schöner Abschied von den öffentlichen Kunstleistungen und zugleich ein Beweis von wunderbarer Ausdauer und noch immer vorhaltender Kraft der Stimme für mehr als zwanzig Nummern. Und ihre erste Kunstreise durch Deutschland fiel in das Jahr 1834!

Ausser ihr werden die Damen Rudersdorf, Weiss, Sinton-Dolby und Parepa als Solosängerinnen auftreten und die Herren Sims Reeves, Belletti, Weiss, Montem Smith als Solosänger. Nimmt man hinzu, dass die englischen Dilettanten seit länger als zehn Jahren stets dieselben Solisten und seit mehr als zwanzig Jahren fast stets dieselben Oratorien — die Händel'schen bekanntlich seit einem Jahrhundert — hören, so begreift man kaum, wie diese Riesen-Musikfeste, abgesehen von den hohen Eintrittspreisen, noch ein so zahlreiches Publicum anziehen, dass die ungeheuren Kosten derselben — denn man lässt ausser den Solisten in der Regel auch wenigstens die Hälfte des Orchesters aus London kommen — gedeckt werden. Dass von ernstlichen Proben bei täglich zwei Concerten nicht die Rede sein kann, leuchtet ein; die Oratorien werden gar nicht probirt; die Möglichkeit einer gelungenen Ausführung ist nur durch die langjährige Wiederholung derselben erklärbar.

Nun, wer Lust hat, reise nach Worcester! Wenn er einen starken Magen mitbringt, so kann er, wie die Engländer der betreffenden Musikfest-Rayons, ein Jahr lang von den genossenen Musikstücken zehren.

### Curiosa aus Händel's Partitur von „Israel in Aegypten“.

Bei Gelegenheit der Aufführung von Händel's „Israel in Aegypten“ auf dem mainzer Musikfeste nahm ich die Partitur-Ausgabe, welche Mendelssohn im Jahre 1844 für die *Standard Edition* der *Handel Society* in London besorgt hat, zur Hand.

Diese Ausgabe ist nach der Handschrift Händel's auf der königlichen Bibliothek gemacht, welche, nach Mendelssohn's Aeusserung in der Vorrede, trotz der grossen Eile, mit der Händel seine Werke zu schreiben pflegte, correcter und genauer ist, als die gedruckten Ausgaben.

Von dieser Eile Händel's bringt Mendelssohn mehrere Beispiele aus der genannten Original-Partitur bei. Das interessanteste von allen ist folgendes:

In dem grossen Chor: *The people shall hear* („Das hören die Völker“, in *E-moll*), hatte Händel zuerst die Worte: „*All the inhabitants of Canaan shall melt away*“, übersehen, und die Partitur schliesst an den 23. Tact sogleich den (gegenwärtig) 57. Tact an: „*by the greatness of thy Arm*“. Die herrlichen dreiunddreissig Tacte, die dazwischen liegen, sind später auf vier besondere Blätter geschrieben, auf welche bei Tact 23 durch ein *N.B.*, das in der Mitte der Seite steht, verwiesen ist.

Die Anzeigen über die Eintheilung des Oratoriums in zwei Theile sind ungenau, und Händel scheint Anfangs eine andere, als die jetzt angenommene Ordnung, befolgt zu haben. Auf der ersten Seite der Partitur steht nämlich: *Part No. 2 of Exodus*, und unter dem Chor, der gegenwärtig den ersten Theil schliesst, steht: *Fine della parte 2da d'Exodus October 20 — October 28. 1738*. Ueber dem Chor: „Moses und die Kinder Israels“, der jetzt den zweiten Theil beginnt, steht geschrieben: *Moses song, Exodus, Chap. 15., Introitus* — und deutsch: „Angefangen Oct. 1. 1738.“ Unter der letzten Seite: „*Fine Octob. 11. 1738*; den 1. November völlig geendigt.“

Diese Dinge müssen den Händel-Enthusiasten, die für die hohe innere poetische Einheit jedes Werkes des Meisters schwärmen und deren Verletzung durch etwaige Auslassungen als Frevel brandmarken, grosse Verlegenheit bereiten. Zur Verzweiflung wird es sie aber bringen, wenn sie ferner in Mendelssohn's Vorrede Folgendes lesen:



„Es ist interessant, zu erwähnen, dass Händel in dieser Partitur mit Bleistift Namen über jede Nummer geschrieben hat, welche offenbar die der Sänger sind. So schrieb er über die Arie *Their land brought forth frogs* — jetzt Nr. 5 — *Mr. Savage*; über die Arie *Thou didst blow* (Nr. 29) — *S. Frances*; über das Duett *Thou in thy mercy* (Nr. 32) — *Mr. Bird and Robinson's Boy* u. s. w. u. s. w. Nach dem Chor *But as for his people* (Nr. 10) steht mit Bleistift: „*Through the Land*“ *Sr. Frances* Nr. 1.; nach dem Chor (Nr. 14) *But the waters: No. 2.* „*Angelic Splendour*“ *S. Frances*; nach dem Chor (Nr. 24) *Thy right hand o Lord* steht: *No. 3. Cor fedele ex 9, S. Francesina*; nach dem Duett (Nr. 32): *No. 4, la Speranza, la costanza, S. Frances.* Geht daraus nicht hervor, dass bereits zu Händel's Zeit diese lange Reihe von Chören durch beliebte Sologesänge unterbrochen wurde, und dass die Prima Donna das *Cor fedele* in „Israel in Aegypten“ hineinbrachte?“

E i n g e s a n d t.

### Musicalische Freibeuterei.

Im Jahre 1853 erschien im Verlage des Unterzeichneten: „Die Thräne“, Lied von G. Preyer, Op. 64, mit folgendem Anfang:

Macht man ins Le - ben kaum den er - sten Schritt,  
bringt man als Kind schon ei - ne Thrä - ne mit. etc.

Im Jahre 1860 erschien im Verlage von Wilhelm Schmid in Nürnberg: „Das hat die Liebe gethan“, Lied von W. Popp, Op. 182, mit folgendem Anfang:

Als ich dich hab' ein-stens ge - se - hen, da sahst

du so freundlich mich an, etc.

Da mir die Op. 1—181 des Herrn Popp nicht bekannt geworden (Uns auch nicht. D. Red.), so kann ich nicht beurtheilen, ob solche auf dieselbe Manier entstanden sind, wie Op. 182.

Bernhard Friedel

(früher W. Paul),

Kunst- und Musicalienhandlung in Dresden.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Eine Concerthatz in den Taunusbädern. Auf meiner Spazirreise durch den Rheingau und den Tannus habe ich einige Beiträge zur Charakteristik von Virtuosen gesammelt, von denen ich Ihnen vorläufig Einen mittheilen will, der pikant genug ist.

Ein Pianist — wir wollen ihn X. nennen — hatte vor, in Schwalbach ein Concert zu geben, wie er schon öfter mit grossem Beifall dort gethan. Desshalb erhielt er von dem Bürgermeister oder Amtmann die Zusage, dass in kurzem Zwischenraum vor seinem Concerte keinem anderen Bewerber der Vorrang gegeben werden solle. Der Tag wurde dem gemäss bestimmt.

Nun lebten aber bis dahin in stiller Abgeschlossenheit zu Schwalbach Fräul. Ingeborg-Stark und Herr Hans von Bronsart, erstere eine Clavieristin aus Petersburg, letzterer bekanntlich, wie Hans von Bülow, ein Schüler von Liszt. Die Ankündigung des Concertes von X. entriss sie dem idyllischen Leben; sie „entschlossen sich auf dringende Aufforderung“, selbst ein Concert zu geben, und Herr Hans v. B. suchte den Vorrang vor X., d. h. der Zeit nach, sogar durch eine Beschwerde über den Amtmann bei der nassauischen Regierung zu ertrotzen — wahrscheinlich ebenfalls auf dringende Aufforderung. Die Regierung war so kühn, ihn ab- und an den Amtmann zurück zu weisen. Nun wurden die Waffen und Pfeile, die Basilio im Barbier von Sevilla besingt, gewetzt und gespitzt, und in allen Reunionen und an der Gasttafel war von Unterdrückung der Kunst, Bevorzugung durch partiische Behörden u. s. w. weithin hallend die Rede. Nachdem das Terrain mürbe gemacht, wurde der letzte Hebel angesetzt, den Stein des Anstosses, wo nicht aus dem Wege zu räumen, doch schlau zu umgehen. Soll ich, so dachte Herr Hans v. B., mein Concert nicht vor dem des verhassten Nebenbuhlers geben, so gebe ich es gleich Tags darauf!

Gedacht, gethan. Als Concertgeber Nr. 1 in aller Seelenruhe und Sicherheit nach Schwalbach kommt, erblickt er mit Entsetzen an allen Ecken und Bäumen die grossen Anschlagzettel der Concertgeber Nummer 2 und 3. Zugleich hatte das Künstlerpaar den Mann, der die Beiträge für die Armen einholt, gewonnen; er trug in seiner schwarzen Mappe ihre Subscriptionsliste herum — der Form wegen, denn man hatte ja nur den dringendsten Bitten nachgegeben! — und diese industrielle Speculation war wohl berechnet, denn der gute Mann war berechtigt, von Hotel zu Hotel, von Zimmer zu Zimmer zu geben. Kurz, das ganze Manöver glückte. Und um welchen Preis „Räuber und Mörder“? — sagt Schiller. Nummer 1 hatte es auf 24—30, Nummer 2 und 3 auf höchstens 60 Billets gebracht!

Soll ich Ihnen nun noch nach Anhörung der beiden letzten Concertgeber-Nummern meine Ansicht aussprechen, so geht diese dahin,



dass Herr Hans von Bronsart ein tüchtiger Clavierschläger ist, Fräul. Ingeborg zwar ebenfalls hämmert, aber doch auch noch fähig ist, eine Gesangstelle fein und natürlich vorzutragen.

Im Ganzen aber wage ich auch nach dieser neuen Erfahrung zu behaupten, dass die wahre Art, das Clavier zu spielen, so wie sie von J. B. Cramer, Clementi, Dussek, Kalkbrenner und Moscheles gelehrt worden, anfängt, verloren zu gehen!! Man haut mit Hebung der ganzen Hand auf Eine Taste. Die Fingerkraft genügt nicht mehr, um einen schönen Einzelton zu erzielen: ohne rapideste Schlagfertigkeit in sechs Octaven und Accorden geht's nicht mehr! Um zu gefallen, muss man vor Allem imponiren und der wahren Kunst des Clavierspiels einen derben Faustschlag ins Gesicht thun!!

**Berlin.** Der Staats-Anzeiger veröffentlicht den Jahres-Bericht der hiesigen königlichen Bibliothek. Unter den Bereicherungen, welche der Bibliothek neben den aus dem regelmässigen Fonds derselben bestrittenen Ankäufen im vergangenen Jahre zu Theil geworden sind, nehmen zwei Sammlungen die erste Stelle ein: die durch den General W. von Scharnhorst mit grösster Sorgfalt gebildete Kartensammlung von ungefähr 36,000 Nummern und die durch ausserordentliche Bewilligung des Kaufpreises erworbene musicalische Bibliothek des verstorbenen Professors am Conservatorium zu Wien, Joseph Fischhof, an 3978 Nummern, welche hier nicht vorhanden waren; sie haben die hiesige königliche Sammlung auf eine kaum zu erwartende Weise ergänzt und um ganze Abtheilungen vervollständigt.

**Leipzig.** Der Verlag von Breitkopf und Härtel kündigt eine neue Ausgabe von Otto Jahn's allgemein geschätztem, trefflichem Werke „W. A. Mozart“ in 26 Lieferungen zu einem halben Thaler an. Diese unveränderte Ausgabe in Lieferungen, von welchen alle vierzehn Tage eine ausgegeben werden soll, so dass das ganze Werk binnen Jahresfrist erlangt werden kann, soll weniger Bemittelten die Gelegenheit verschaffen, sich dieses Werk, das in Folge seines Umfangs einen höheren Preis hat, anzuschaffen. Die erste Lieferung liegt in allen wohl assortirten Buchhandlungen zur Einsicht vor.

Die Neue Wiener Musik-Zeitung von F. Glöggel veröffentlicht folgende „Warnung für Lithographen. Von mehreren Musik-Verlegern dazu aufgefordert, warnen wir die Herren Lithographen, für Liedertafeln die Vervielfältigung der Stimmen der Männerchöre zu veranlassen. Die Verleger werden das Eigenthumsrecht ihrer Verlags-Artikel bei abermals vorkommenden derlei Fällen auf das strengste nach den bestehenden Gesetzen zu wahren wissen. Wenn die Vereine es bequem finden, ihren Bedarf an Stimmen zu vervielfältigen, und glauben, weil sie diese Vervielfältigung nur zu ihrem eigenen Bedarf benutzen, nichts Gesetzwidriges zu unternehmen, so ist dieser Irrthum verzeihlich; allein der Lithograph soll es wissen, dass ein solches Verfahren unter allen Umständen als Nachdruck behandelt wird, daher auch die Verleger ihr Recht nicht gegen die Vereine, sondern gegen die Lithographen geltend machen werden.“

Merkwürdiges Ehrengeschenk. Man war überrascht, als vor mehreren Jahren die Ungarn Franz Liszt einen Säbel schenkten; jetzt hat Emma Lagrua nach ihrer letzten Vorstellung der Norma in Pesth einen Dolch erhalten. Die Klinge ist von Silber; der vergoldete Griff, mit Edelsteinen verziert, hat die Inschrift: *Alla Signorina Lagrua la gioventù di Pesth. 1860.*

In Florenz hat sich auf Anregung des Professors Ferd. Morini, des Herzogs von San Clemente, Marchese Azzelino u. A. ein Verein zur Errichtung eines Monumentes für Cherubini gebildet. Maria Luigi Carlo Cherubini wurde den 8. Sept. 1760 zu Florenz geboren.

**London.** Im königlichen Opernhause ist Weber's „Oberon“, der mit Spannung erwartet wurde, in Scene gegangen. Herr Jul. Benedict, der Leiter der Oper, der ein Freund Weber's war, hat Recitative hinzucomponirt und die Oper durch Einlagen aus „Euryanthe“ auffrischen zu müssen geglaubt, was ein unglücklicher Gedanke war. Die Ausführung war nach dem Referate der „Musical World“ theilweise ausgezeichnet; besonders thaten Fräul. Titjens, Mad. Alboni (Fatime) und Herr Belart (Oberon) sich hervor. Mad. Alboni musste die Arie „A lonely Arabe Maid“ wiederholen. Herr Mongini (Hüon) war sehr befangen; er schien durch seinen Helm eben so sehr als durch Weber's Noten genirt zu sein. Herr Everardi sang und spielte den Scherasmin ausgezeichnet, und Herr Gassier als Prinz Babekan, Fräul. Vänneri als Roshana und Mad. Lemaire als Puck behaupteten sich ehrenvoll. Das Orchester leistete Bewunderungswürdiges, und die Ouverture wurde stürmisch zur Wiederholung verlangt.

## Ankündigungen.

### Conservatorium der Musik in Köln (Rheinische Musikschule)

unter Ober-Leitung des städtischen Capellmeisters  
Herrn **Ferdinand Hiller.**

Das Winter-Semester beginnt am Montag den 1. October.

Die Aufnahme-Prüfung findet am Donnerstag den 27. September, Vormittags 10 Uhr, im Schullocale (Glockengasse) Statt.

Das Lehrgeld für den gesammten Unterricht beträgt 80 Thaler jährlich, zahlbar praenumerando in vierteljährlichen Terminen.

Anmeldungen zur Aufnahme wolle man schriftlich an das Secretariat (Neumarkt Nr. 8) gelangen lassen, so wie sich an vorbenanntem Tage vor der Prüfungs-Commission einfinden.

Ausführliche Prospecte, so wie sonstige Auskunft werden auf mündliche wie schriftliche Anfragen vom Secretariate bereitwilligst ertheilt.

Köln, im August 1860.

**Der Vorstand.**

So eben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

**Karl Hemmig.**

Kleine praktische und theoretische Violinschule.

Eine Reihenfolge fortschreitender Uebungsstücke für angehende Violinspieler, Seminarien und Präparanden-Anstalten.

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.

Preis 20 Sgr.

Eisleben.

**Kuhn'sche Buchhandlung.**

(E. Gräfenham.)

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und 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.