

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 48.

KÖLN, 24. November 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Eine neue Uebersetzung des Textes zu Mozart's Don Juan. Von L. B. — Aus Dresden (Nachträgliches über Weber's Denkmal). Von Louise Nitzsche, geb. Kindscher. — Ueber Zwischenspiele im Choral. Von Gustav Flügel. — Beethoven's *Missa solemnis*. Aufgeführt im dritten Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Leopold Auer — Wien, Karl Binder — Paris, Theater — Weber's Freischütz)

Eine neue Uebersetzung des Textes zu Mozart's Don Juan.

Nachdem sich, bekanntlich schon von Gluck angeregt, die Ansicht Bahn gebrochen, die Oper als ein musicalisches Drama zu betrachten, hat man den Blick ausser auf die Composition, die in der guten alten italiänischen Zeit allein beachtet wurde, auch auf das Gedicht gewandt, und lässt den Verfassern des Textbuches Gerechtigkeit widerfahren. Dies ist denn auch bei Da Ponte, dem Dichter des Don Juan, der Fall gewesen, und trotz manchem, was man in seinem Buche anders wünschte, ist sein grosses Verdienst um Mozart's unsterbliche Kunstschöpfung zunächst durch Ulibischeff, dann durch C. T. A. Hoffmann (trotz seiner phantastischen, keineswegs richtig begründeten Auslegung), H. G. Hotho (Vorstudien für Leben und Kunst, Stuttgart, 1835), P. Scudo u. A. und zuletzt durch O. Jahn (Mozart, IV., S. 327 u. ff.) zu allgemeiner Anerkennung gekommen.

Um so mehr hat man in der neueren Zeit den Mangel einer guten deutschen Bearbeitung des italiänischen Urtextes gefühlt. O. Jahn sagt darüber (Bd. IV., S. 362): „Abgesehen von den Zusätzen der possenhaften komischen Scenen ist in allen gangbaren Bearbeitungen des gesungenen Textes nicht nur der leichte und heitere, oft treffende und nicht selten graziöse Charakter der italiänischen Verse verfehlt, der volle und reiche Klang der Worte verkümmert, sondern selbst der Sinn entstellt und der Situation wie der Musik Widersprechendes den Sängern in den Mund gelegt.“

Der in den letzten Worten ausgesprochene Tadel ist der gewichtigste; denn in der That sind die Uebersetzungen an sehr vielen Stellen so beschaffen, dass sie der Musik einen wahren Schimpf anthun, und wer Mozart's charakteristische Musik nach dem herkömmlichen deutschen Texte beurtheilte, müsste ihn, ausserdem dass die Bedeu-

tung der meisten Feinheiten und der genialen kleinen Malereien ganz verwischt wird, oft geradezu für unverständlich und alles ästhetischen Sinnes bar halten. Einige Beispiele sollen weiter unten zum Beweise folgen.

Dass Rochlitzens Uebersetzung, die der bei Breitkopf gedruckten Partitur und vielen Clavier-Auszügen untergelegt ist, zu ihrer Zeit ihr Verdienst hatte, haben wir früher in diesen Blättern anerkannt, und auch Jahn äussert, dass sie sich vor den anderen vortheilhaft auszeichnete, aber dennoch von keinem der oben gerügten Mängel freizusprechen sei, womit wir vollkommen übereinstimmen.

Ueber neuere Bestrebungen in Bezug auf denselben Gegenstand bemerkt er S. 362:

„Kugler, der die schwachen Seiten der früheren Uebersetzungen und die Erfordernisse einer guten einsichtig bespricht, zeigt durch die von ihm mitgetheilten eigenen Versuche, wie schwer die Lösung der Aufgabe sei (Argo, 1854, S. 353 u. ff.).“

„Die neueste Bearbeitung von W. Viol (Breslau, 1858) zeigt zwar in mancher Hinsicht einen erfreulichen Fortschritt, entspricht aber auch noch keineswegs allen Anforderungen.“

A. von Wolzogen spricht sich in den wiener Recensionen, 1859, Nr. 28, in dem Aufsätze. „Die Rettung des classischen Repertoires“, ebenfalls dahin aus, dass die trivialen Texte unserer classischen Opern einer längst ersehnten einsichtsvollen Revision zu unterwerfen seien.

„Für den Don Juan, der bis jetzt auf dem deutschen Theater von allen Opern am schlechtesten weggekommen, ist eine solche Textsäuberung neuerdings wieder von Dr. Viol in Breslau mit vielem Fleiss versucht worden, und wenn der rechte Ton in dieser Arbeit noch nicht überall getroffen sein dürfte, so ist doch der Geist, der den Verfasser geleitet hat, ganz derjenige, wie wir ihn zu solch wahrhaft verdienstlichem Geschäfte*) erheischen. Möchten

*) Man sieht aus den Ausdrücken: „verdienstlich“ und „Geschäfte“,

nur immer mehr ernste Kunstfreunde sich auf dieses bisher so arg verwahrloste Feld werfen“ u. s. w.

In seinem Schriftchen: „Ueber die scenische Darstellung des Don Giovanni“ u. s. w. (Breslau, 1860), äussert derselbe Verfasser: „Doch lässt auch Viol's Bearbeitung noch Manches zu wünschen übrig, indem sie einestheils den Sinn des italiänischen Originals noch nicht völlig durchdringt und öfters ohne Noth verändert, anderentheils gesanglich nicht ganz genügt und auch die letzte Feile an der Form des poetischen Ausdrucks manchmal vermissen lässt.“ — Als beweisende Beispiele führt von Wolzogen S. 71 u. ff. eine Reihe von Stellen an, die sich noch sehr verlängern liesse.

In unserer Zeitschrift liessen wir schon in Nr. 50 vom 11. December 1858 zwei Proben einer neuen Uebersetzung (Don Juan's *Fin ch' han dal vino* und den Schluss des Finales des ersten Actes) abdrucken. Es scheint, dass sie sowohl Herrn Prof. O. Jahn als Herrn von Wolzogen unbekannt geblieben sind. Jetzt ist die ganze Bearbeitung in einem neuen Clavier-Auszuge erschienen:

Don Juan, Oper in zwei Acten von Da Ponte und W. A. Mozart. Clavier-Auszug mit dem italiänischen Original-Texte und neuer Uebersetzung ins Deutsche von Prof. L. Bischoff. Bonn, bei N. Simrock. Kl. Fol. Preis 10 Fr. netto.

Ich hielt es für nöthig, dem Clavier-Auszug folgendes Vorwort vordrucken zu lassen:

„Der Versuch einer neuen deutschen Uebersetzung des Don Juan von Da Ponte zu Mozart's Musik bedarf wohl kaum einer Rechtfertigung.

„Die leitenden Grundsätze dabei waren:

„1. Treue, poetische gegen Da Ponte, musicalische gegen Mozart. Hauptziel: Vereinigung beider.

„2. Fluss und Sangbarkeit der Sprache. Zusammenfallen des sprachlichen und musicalischen Accents, fortwährende Berücksichtigung des Sängers, hauptsächlich durch die Anwendung der Vocale *a* und *e* auf hohe oder sonst bedeutende Noten.

„3. Beibehaltung der metrischen Form und des Reims, zwar in freier Behandlung, doch so, dass sie nur

wie sehr auch die nobelsten Kunstfreunde und Aesthetiker noch in einer gewissen Geringschätzung der Opern-Text-Verfasser und Text-Bearbeiter befangen sind. Wir haben immer geglaubt, dass Gries, Streckfuss und andere Uebersetzer italiänischer Poesie, ohne dichterische Anlagen das „Geschäft“ der Uebersetzung keineswegs übernommen, geschweige denn gut ausgeführt haben würden. Warum soll denn nun die poetische Uebersetzung eines Operngedichtes, bei welcher noch die neue unendliche Schwierigkeit der Anschmiegung der Uebersetzung an die gegebene Musik hinzukommt, nur als ein Geschäft betrachtet werden?

da aufgegeben werden, wo sie mit dem Grundsatz Nr. 1 in Widerstreit kamen.

„Das beste Mittel, dem neuen Texte Eingang zu verschaffen, schien mir die Herausgabe eines neuen Clavier-Auszugs, wozu die Verlagshandlung sehr bereitwillig die Hand bot. Dadurch sind die Herren Theater-Capellmeister und Regisseurs der Mühe überhoben, den neuen Text unterzulegen, und brauchen nur die Partien ausschreiben zu lassen. Allen Kunstfreunden aber wird die Möglichkeit geboten, Mozart's Musik nach den wirklichen Intentionen des Meisters zu würdigen.

„In den Clavier-Auszug ist aus neueren Hülfsmitteln (O. Jahn u. s. w.) aufgenommen, was als wirkliche Berichtigung oder Vervollständigung erschien.

„Möge die Liebe und Mühe, die ich dem Versuche der Lösung einer sehr schwierigen Aufgabe gewidmet habe, wohlwollende Anerkennung finden und einiger Maassen dazu beitragen, das grösste Meisterwerk der dramatischen Musik auf den deutschen Bühnen in würdiger Gestalt herzustellen*).

„Köln, im September 1860.

„Prof. L. Bischoff.“

In diesem Clavier-Auszug liegt nun einem jeden, der sich für die wahre Gestalt von Mozart's Don Juan interessiert, dem Musiker, dem Dilettanten und dem Sprachkenner, auf die anschaulichste Weise alles vor, was zu einer genauen Beurtheilung des Geleisteten, wie sie der Verfasser wünscht, nothwendig ist. Die Musiknote des Gesanges, das italiänische, das deutsche Wort — diese drei Haupt-Factoren der charakteristischen Wirkung der Composition stehen unter einander. Ich erlaube mir nur, die in dem Vorworte kurz angegebenen Grundsätze, denen ich streng gefolgt bin, noch etwas ausführlicher zu erläutern.

Es kann keine Frage sein, dass bei einer Uebersetzung aus einer fremden Sprache das erste Erforderniss das richtige Verständniss des Originals ist. Den richtigen Sinn des Textes wiederzugeben, war also auch hier das erste Ziel. Leider hat das Publicum gar keine Ahnung davon, wie arg derselbe bisher entstellt worden ist!

Gleich zu Anfang ist in der ersten Phrase Don Juan's das, worauf die ganze Handlung des ersten Actes beruht: „*Chi son io, tu non saprai!*“ („Wer ich sei, erfährst du nicht!“) in keinem deutschen Texte zu lesen. Sein nobles Benehmen gegen den Gouverneur: „*Va, non mi degno di pugnar teco!*“ („Unwürdig wär' es, mit dir zu fechten!“)

*) „Für die Bühnen-Directionen, welche die Oper mit den Recitativen geben wollen, sind Abschriften der Uebersetzung der Recitative vom Verfasser zu beziehen. Wenigstens wäre zu wünschen, dass diese Uebersetzung des Original-Textes der Recitative auch da benutzt würde, wo man den Dialog vorzieht.“

ist in Hohn verwandelt, wenn man ihn sagen lässt: „Wie, grauer Alter! noch so verwegen?“ oder auch: „Nein! überlegen bin ich dir, Alter!“ (Viol) — und nun gar: *Attendi, se vuoi morir!* mit: „Bald soll dir dein Trotz vergeh'n!“ (Rochlitz und Viol) wiedergegeben.

Im Recitativ von Nr. 2 (Duett, *D. moll*) ruft Ottavio den Dienern zu: „Eilt zu Hülfe!“ und zugleich: „Verlasst sie nicht!“ — wesshalb denn auch in der Regel die armen Leute nicht wissen, was sie thun sollen. Nachher lassen Rochlitz und Viol ihn „bei seiner Ehre“ schwören, anstatt „bei Deinen Augen“ (*agli occhi tuoi*) — welche Stelle ich besonders deshalb anführe, weil sie zeigt, dass ich den Text nicht habe verbessern oder verschönern wollen, sondern nur treu wiedergeben. *Vammi ondeggiando il cor* („Woget auf und ab mein Herz“), worauf Mozart die schöne malende Achtelfigur geschrieben hat, wird bei Rochlitz zu: „sonst unterliegt unser gebeugtes Herz“, bei Viol: „Die Centnerlast der Leiden beuget das schwache Herz!“

Als in Nr. 3 Don Juan Elvira erkennt, ruft im darauf folgenden Recitativ Leporello aus: *O bella! Donna Elvira!* Das heisst aber nicht: „O schönste Donna Elvira!“ (Viol) sondern: „O köstlich!“ so viel als: „Das ist eine schöne Geschichte!“ was natürlich Leporello wie alles Folgende bei Seite spricht. — Gehen wir nun zu Nr. 4 (Leporello's Arie) über, so hat Rochlitz bei dieser Nummer einen wahren Frevel an Mozart begangen, am tollsten, wo er *la costanza* mit „disputiren“ und *la dolcezza* mit „kritisiren“ vertauscht! Aber auch Kugler (dessen Uebersetzung Viol aufgenommen) gibt eben diese Stelle sprachlich und musicalisch ganz falsch wieder: „Bei den Braunen ist der Schimmer Schwarzer Augen sein Behagen.“ Dergleichen Fehler, wobei die sprachliche Phrase zum totalen Gegentheil der musicalischen wird, wie hier (zwischen „Schimmer“ und „schwarzer Augen“), sind bei allen zu wenig musicalischen Uebersetzern sehr häufig. Die Bedeutung der prächtigen Steigerung bis zur Fermate auf *d* hin (auf die Worte: *è la grande maestosa*) und die köstliche Spielerei auf das folgende: *la piccina è ognor vezzosa*, gehen auf widrige Weise verloren durch Rochlitz's: „Und dann Jede Preis zu geben, Das ist sein verdammtes Leben!“ und Kugler's: „Grosse sind ihm angemessen (darauf die Fermate!), Ohn' die Kleinen zu vergessen.“ Von der schalkhaften, ja, boshaften Anspielung in Leporello's Schlussworten: *pur che porti la gonella, Voi sapete quel che fà*, hat keine Uebersetzung auch nur eine Ahnung. Bei diesem Schlusse musste man das halb schlaue, halb vertrauliche Auge von Lablache-Leporello sehen! Und wie köstlich hat Mozart diese Ironie componirt, erst durch die abgebrochenen Noten mit Pausen: *Voi - - sapete - - quel - che - fà*, und dann durch den aufsteigenden Dreiklang,

mit welchem sich Don Juan's Doppelgänger von gemeinerem Stoff empfiehlt.

Ich bin bei dieser Arie ins Einzelne gegangen, um allen, die sich nicht in ähnlichen Arbeiten versucht haben, an Einem Beispiele zu zeigen, welche doppelte und dreifache Rücksichten ein gewissenhafter Bearbeiter der Texte zu Mozart's Opern (denn bei Rossini, Bellini u. s. w. geht es freilich leichter!) zu nehmen und welche Schwierigkeiten er zu überwinden hat. Weit entfernt von dem Wahne, etwas ganz Genügendes geleistet zu haben, gebe ich den neuen Text zu der zweiten Hälfte der Arie und theile die melodischen Phrasen durch Striche ab, als Probe des Strebens, mit welchem die ganze Arbeit gemacht ist.

Nella bionda | egli ha l'usanza |

An der Blonden lobt er gerne

Di lodarla | la gentilezza, |

Blauer Augen milde Sterne;

Nella bruna | la costanza, |

An der Braunen, dass sie standhaft,

Nella bianca | la dolcezza. |

An der Blassen sanfte Zartheit.

Vuol d'inverno la grossetta

Selbst die Schlanken und die Breiten

Vuol d'estate la magrotta. |

Wählt er nach den Jahreszeiten.

È la grande | maestosa, |

Ist die Grosse majestätisch,

La piccina (: la piccina :) è ognor vezzosa.

Ist die Kleine (: ja, die Kleine :) reizend poetisch.

Delle vecchie | fà conquista, |

Ins Register | einzuschalten,

Pel piacer | di porle in lista. |

Nimmt zum Scherz er auch die Alten.

Sua passion predominante |

Doch am feurigsten erglühte

È la giovin principiante. |

Stets er für die Jugendblüthe.

Non si picca, se sia ricca,

Reich und arm und schön und hässlich,

Si sia brutta, se sia bella, |

Roth von Wangen oder blässlich,

Se sia ricca, brutta, se sia bella: |

Jede, jede, jed' ist ihm willkommen:

Pur che porti la gonella, |

Trägt sie nur ein Faltenkleid,

Voi | sapete | quel | che fà!

Nun — so wissen — Sie — Bescheid!

Die Arbeiten meiner Vorgänger auf dieselbe Weise, wie bei diesen vier Nummern geschehen, durchzugehen,

würde gar zu viel Raum fordern. Zum Vergleich mit ihnen nur noch ein paar Proben.

Quartett Nr. 10.

Elvira. Glaube, o Arme, glaube nicht,
Was ruchlos er bejaht;
Mich schon verrieth der Bösewicht,
Dein wartet auch Verrath.

Anna. Ott. Himmel! sieh, welch ein edles Bild,
Voll milder Majestät;
Wie aus dem Aug' die Thräne quillt,
Wie sie um Mitleid fleht!

Don Juan. Das arme gute Mädchen!
Sie ist nicht recht bei Sinnen —
O Freunde, geht von hinnen u. s. w. u. s. w.

Elvira. Deine Hoffnung ist vergebens,
Ich verachte klugen Rath*):
Mag denn alle Welt erfahren
Meine Schmach und deine That!

In dem grossen Recitativ der Donna Anna (Nr. 11) sind die ominösen Worte des Ottavio: „Himmel! doch weiter!“ in: „Schrecklich! Vollende!“ — und in seiner Buchbinder-Arie ist der „Einband der Freundschaft“ nach dem Italiänischen wörtlich in: „Aus ihrem Frieden fliesset der meine“, verwandelt worden. — In Don Juan's sprudelnder *B-dur*-Arie gibt Viol zu der genialen Wendung der Melodie, welche ins erste Motiv zurückführt, statt der Worte: „*Ed io frattanto dall' altro canto con questa e quella vò amoreggiar*“, unbegreiflicher Weise Folgendes:

„Heimlich ins Stübchen
Lock' ich mein Liebchen,
Dann im Gedränge
Husch, husch, herbei!“

— das doch zu der Musik wie die Faust aufs Auge passt! Da ist denn das plumpe „Trotz Weh' und Ach ins Schlafgemach“ von Rochlitz wenigstens musicalisch richtiger. Jetzt heisst es:

Ich unterdessen,
Nicht zu vergessen!
Lehre bei Seite
Manche, was Liebe,
Was Liebe sei.

Don Juan's Intrada im Finale des ersten Actes lautet:

Auf! erheitert euch beim Feste!
Alle seid ihr meine Gäste!
Froher Sinn und Wein der beste,
Das soll heut die Losung sein!
Jetzt zum Tanz im hellen Saale,
Dann zum reich besetzten Mahle,
Wo die schäumenden Pocale
Herz und Sinne bass erfreu'n!

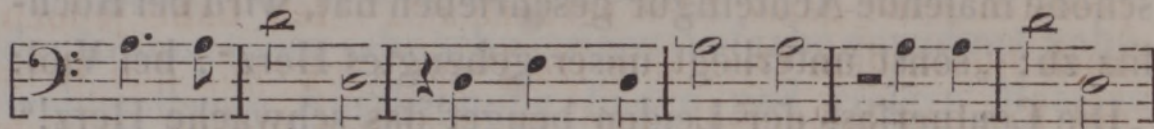
Doch ich muss abbrechen, um noch einiges Andere über die neue Ausgabe zu bemerken.

*) Viol: Hoff' es nimmer, du Verräther!

Den Verstand hab' ich verloren u. s. w.

Das wäre freilich dem Treulosen sehr willkommen, wenn sie das selbst sagte, was er die Anderen glauben machen will.

Eine der heikeligsten Stellen für den Uebersetzer ist der Eintritt des Comthurs im letzten Finale. Die Schwierigkeit liegt darin, dass in „*Don Giovanni*“ — der Anrede, mit welcher der Geist beginnt — der Eigenname dreisylbig ist, während „Juan“ wie „Johann“ zweisylbig ist. Bei Rochlitz: „Nun, Don Juan!“ ist das „Nun“ ein Schusterfleck und die Accentuation von Juan (_ _) für uns Deutsche eben so anstössig, als „Jóhann“. Andere haben: „Hör', o Don Juan!“ wobei das „Hör'“ beinahe noch ärger ist, als „nun“. Viol's: „Jetzo bin ich, wie du gebeten, zu dem Gastmahl hier eingetreten!“ richtet sich selbst und ist eine der am auffallendsten misslungenen Stellen seiner Uebersetzung. Dass der Namens-Aufruf nicht weggelassen darf, ist einleuchtend. Ich bin deshalb dem Italiänischen und der Musik wörtlich gefolgt:



Don Ju - an! Du hast mich zum Mah - le ein - ge - la - den.
Don Gio - van - ni! a ce - nar te - co m'inv - ta - sti.

Wer sich an der Pause nach „Du“ stösst, der wird sich beruhigen, wenn der Sänger das *d* auf „du“ etwa noch ein Achtel lang in den folgenden Tact hineintönen lässt. Für das gewaltige „*Pentiti!*“ schien mir „Beuge dich!“ treffender als das triviale „Bess're dich!“

Auf die Sangbarkeit ist in so hohem Grade Rücksicht genommen, dass wohl mit Recht behauptet werden darf, dass alle bisherigen Bearbeiter keine Vorstellung von einer derartigen Sorgfalt gehabt haben. Man sehe z. B. im Duett Nr. 2 „Rache“ — „auf und ab“ auf das hohe *g* und *a*; „ach“ — „strafe“ — „Verrath“ — in Nr. 3; „bange — schlagen — Sehnen — heisse — Hass“ in Nr. 4; in der Arie der Anna Nr. 12: „Schande“ — „war“ — „ach!“ — „Vater“ — „Wohlan! Rache verlang' ich!“ — „es mahne dich Alles“; der Schluss von Don Juan's Arie: „Ha, mein Register wird ohne Frage morgen am Tage reicher an Zahl!“ — Im ersten Finale: Anna (S. 92): „Gefahren seh' ich schweben“; in der Preghiera: „zur That mein wagend Herz!“; Elvira: „räche, gerechter Himmel, verrath'ner Liebe Schmerz“; Zerline: „Dein Verrath ist offenbar“ — „Alles ist nun klar“ — „Frevel ohne Zahl“ — „Der herabgesandte Strahl“ (S. 112). Im Sextett besonders am Schlusse: „bringt Verrath — eine neue Frevelthat“; im Duett vor der Statue auf Leporello's *c* nach dem „Ja“ des Comthurs: „Starr sind meine Glieder“; endlich den ganzen Gesang des Comthurs.

Es lässt sich (vielleicht!) erwarten, dass die Widerständigkeit der Sänger, neue Texte zu lernen, durch die Einsicht in die bequemere Sangbarkeit gebrochen werde.

Den Reim halte ich bei einem Operngedichte, also auch bei einer Uebersetzung desselben, für nothwendig; eine gewisse Vollendung der Form, die man jetzt überall als genie-hemmend (!) gar zu gern abwirft, fordert jedes Kunstwerk, also auch das Operngedicht, wenn es auf diesen Namen Anspruch machen will. Der Reim ist mit den romanischen und germanischen Sprachen so verwachsen, dass er bei allem Lyrischen wesentlich ist; das Volksthümliche des Gleichklangs kann dem Volke durch eine metrische Form allein nicht ersetzt werden, fast eben so wenig, wie in der Musik die Melodie durch die declamatorische Psalmodie. Wenn Mozart selbst gegen die Reime eifert (O. Jahn, III., S. 86), so meint er, wie er ja auch ausdrücklich sagt, die „elenden“ Reime, diejenigen, die „des Reimens wegen“ gemacht werden und „dem Componisten seine ganze Idee verderben“. — Ich habe jedoch, auch hierin dem Originale Da Ponte's folgend, den Reim mit Freiheit behandelt, und an manchen Stellen, wie im Vorwort schon erwähnt, ihn höheren Rücksichten geopfert. Nichtssagende oder gar den Sinn entstellende, so wie widerhaarige und pedantische Reime wird man, wie ich glaube, nicht finden. Spielereien, wie die von Kugler bei Viol: „Winter“ und „darauf sinnt er“, „breit ist“ und „Kleid ist“, „Honig“ und „lohn' ich“, sind so anti-musicalisch wie möglich.

Wie weit es mir nun gelungen sei, bei so bindenden Fesseln, dem Tone, der Stimmung, der Farbe des Ausdrucks, welche das Italiänische hat und welche die jedesmalige Situation erfordert, nahe zu kommen, muss ich der Beurtheilung der Kenner und der Kunstfreunde anheimstellen.

An den Bühnen-Directionen wird es jetzt liegen, ob sich der hergebrachte ungenaue, häufig ganz falsche, meist sehr prosaische, oft unwürdige Text zu der göttlichen Musik Mozart's auf den deutschen Theatern verewigen soll oder nicht. Ich habe das Meinige für Mozart gethan und wenigstens einen Anfang zum Bessern gemacht.

Der Clavier-Auszug enthält alles, was Mozart für den Don Juan ursprünglich und nachträglich geschrieben hat; die Arien Masetto's „*Ho capito*“, Ottavio's „*Dalla sua pace*“, das vollständige Finale des zweiten Actes in *D-dur* stehen an ihren Stellen. Nur das komische Duett in *C-dur* zwischen Zerline und Leporello „*Per queste tue manine*“ ist im Anhang geblieben und mag auch, wie bisher, von der Bühne verbannt bleiben. — Aufgenommen sind die Berichtigungen, die O. Jahn aus der Partitur ausgezogen; allein das *b* im dreizehnten Tacte des Allegro's der Ouverture, so wie die vier Tacte im letzten Finale („*A torto di villate*“ u. s. w.) zu streichen, habe ich nach wohl erwogener Sache unterlassen. Im dreizehnten und

vierzehnten Tacte des Andante's der Ouverture findet man hier auch zum ersten Male in den Clavier-Auszug die charakteristische Bratschen-Figur aufgenommen.

L. B.

Aus Dresden.

[Nachträgliches über Weber's Denkmal.]

Am 11. October d. J. wurde die Statue C. M. von Weber's im Beisein höchster und hoher Herrschaften und vor einem zahlreich versammelten Publicum feierlich enthüllt. Das Arrangement zur Festlichkeit war ein sehr würdiges, obwohl in seiner Totalwirkung etwas beeinträchtigt durch consequentes Regenwetter. Trotzdem zeigte sich allgemeine Theilnahme und Enthusiasmus, namentlich auch an den beiden Fest-Vorstellungen im Theater: „Oberon“ und „Pretiosa“, welche, von den besten Kräften unterstützt, glänzend in Scene gingen. Ein längst gehegter Wunsch ist nun also erfüllt: den grossen Meister, dessen Name unsterblich geworden ist und dessen verdienstvolle Thätigkeit im Besonderen der dresdener Oper gewidmet war, hier in einem Denkmal verewigt zu sehen. Die Statue selbst wurde im Jahre 1858 von unserem berühmten Professor Rietschel modellirt und 1859 in dem gräflich Einsiedel'schen Hüttenwerke zu Lauchhammer gegossen; sie ist acht rheinische Fuss hoch; eben so hoch ist das Postament aus polirtem meissener Granit. Obwohl der Standort der Statue nicht vor der eigentlichen Fronte des Theatergebäudes ermöglicht werden konnte, ist er dennoch, wie zu erwarten war, in unmittelbare Nähe desselben versetzt worden. Die Oper war ja das Haupt-Element, die Krone der Weber'schen Tondichtungen. Auch die prächtigen Opern-Prologe, Ouverturen genannt, so wie herrliche Lieder und charakteristische Compositionen für Solo-Instrumente schmücken das unvergessliche Andenken seiner Kunst. In der Sinfonie und Quartettmusik fand der Meister nicht seine eigentliche Sphäre, obwohl er auch dafür interessante Studien hinterlassen. Die Sinfonie verhält sich zur Oper, wie Epos zum Drama; sie verlangt logisches Fortspinnen der Motive, so zu sagen thematische Beredsamkeit und Beschaulichkeit. Weber's Kunst-Naturel neigt aber weit mehr zum Ausstreuen und Aufleuchten der Gedanken, als zum ausführlichen Besprechen derselben; er schießt Effecte ab, wie sicher treffende Pfeile. Seine Meisterschaft zeigt sich nicht bloss in Gefühlsmalerei, sondern auch in Charakterzeichnung, und besonders sind es diese Eigenschaften, in welchen sein dramatisches Genie wurzelt und worin er Mozart am nächsten gekommen ist. Niemand hat es nach diesen Beiden wieder so

verstanden, neben der grössten Deutlichkeit in Schilderung von Gefühlen und Situationen wirkliche musicalische Charaktere darzustellen (Sarastro oder der Mohr, Agathe oder Aennchen würden z. B. für einen Blinden lediglich und frappant an der Musik zu erkennen und zu unterscheiden sein). Eine der Haupt-Eigenthümlichkeiten Weber's liegt aber in dem Colorit, welches er zuerst selbstständig gebraucht und wodurch er die eigentliche Romantik für die Musik ausdrücken und heraufführen konnte. Diese Romantik, sich äussernd durch Klangfarbe in der Instrumentation oder durch Reiz der Harmonie, findet sich zwar schon bei den leuchtenden, unsterblichen Vorgängern, aber noch nicht in dem Grade ausgedrückt und noch nicht so individuell angewandt. Diese Romantik ist das *Clair-obscur*, die holde Dämmerstunde, worin Heldengestalten aus der Vergangenheit, Gebilde aus der Ferne uns nahe treten; eine Vermählung der Einbildungskraft mit der Natur, wo die Phantasie den Schein der Wirklichkeit annimmt. Weber's Romantik ist dieselbe ursprüngliche, gesunde, wie z. B. Uhland sie in seinen Dichtungen hat, schwungvoll und blühend, nicht weltschmerzlich und zerrissen, wie sie jetzt in den Gebilden der Neuzeit nur noch dem Namen nach umerspukt. Ganz wesentlich war für Weber hierin gewiss die Wahl seiner Operntexte; da diese entschieden romantisch waren, so hat sich seine Eigenthümlichkeit hieran noch vollständig entwickelt und genährt. Es ist überhaupt interessant, zu beobachten, wie neue Kunstrichtungen in der Poesie sich alsbald auch über die Musik ausbreiten, etwa in demselben Verhältnisse, wie dem aufgehenden Sonnenlichte die Sonnenwärme nachfolgt. Die Dichtkunst bereitet die Tonkunst gewisser Maassen vor; und für die romantische Richtung war Weber auserkoren, sie in das Reich der Töne zu übertragen. Was er hierin gezaubert, ist allbekannt und wird in ewiger Jugend blühen. Die meisten seiner Compositionen durchweht eine wahre Waldesfrische, ein köstlicher, gesunder Hauch in Melodieenschwung und Harmonieenreiz, der nie aufhören wird, zu befriedigen und zu entzücken.

Max Maria von Weber, der einzige noch lebende Sohn des Verewigten, gehört den höheren Staatsbeamten in Sachsen an und führt eine überaus gewandte, poetische Feder. Die Schilderungen seiner Reisen z. B., mit wissenschaftlichen und besonders technisch begründeten Beobachtungen versehen, sind dabei so originel, malend und brillant geschrieben, dass man hierin deutlich und mit Freuden die angeerbte Künstlernatur erkennt.

Louise Nitzsche, geb. Kindscher.

Ueber Zwischenspiele im Choral.

In dem Vorworte zu H. Lohmeyer's evangelischem Choralbuche heisst es in einer Anmerkung: „Unter den Organisten ist gegenwärtig der Grundsatz ziemlich verbreitet, dass man sich hinsichtlich der Zwischenspiele nach dem Texte des Liedes zu richten habe, und z. B. dann die Zwischenspiele weglassen müsse, wenn zwei Verszeilen dem Sinne nach genau verbunden seien, sonst aber nicht. Auch der Königliche Musik-Director und Schloss-Organist G. Flügel in Stettin hat diesem Grundsatz, wenn auch unter gewissen Einschränkungen, neuerdings das Wort geredet. Dieser Grundsatz widerstreitet aber der Tactmässigkeit des Chorals und muss schon um desswillen, abgesehen von anderen Gründen, verworfen werden.“ Hierauf habe ich Folgendes zu erwidern:

In meinem Aufsatz: „Was kann der Organist zur Hebung des Gottesdienstes thun?“ habe ich gesagt:

„Die Beachtung des Liedtextes ist von vielen Organisten sehr vernachlässigt worden und wird noch vernachlässigt, in so fern man im Liedtexte Zusammengehöriges ohne Grund trennt. (Man denke an den Missbrauch der Zwischenspiele.) Auf diesen Punkt ist mit um so grösserem Nachdruck aufmerksam zu machen, da gerade hierin mit die Ursache zu suchen sein dürfte, weshalb in manchen Gemeinden ein so schläfriger, schleppender Gesang anzutreffen ist, der auch der freudigsten Weise Hemmschuhe anlegt und eine sonst in allen Theilen gehobene Festfeier gerade in dem wichtigen Theile des Gemeindeganges beeinträchtigen muss.

„Es liegt in der Natur der Sache, dass man unausgesetzt dem Liedtexte nachgeht und bei Versen, wo der Sinn noch nicht ausgesprochen ist, keine Art von Zwischenspiel macht, sondern sofort die nächste Choralzeile anreicht. (Dass es im Tacte geschehen muss, versteht sich von selbst. Der Tact eines Gemeindeganges wird übrigens nicht nach dem Tactstocke gemessen.)

„Wo hingegen natürliche Ruhepunkte eintreten (wenn mit dem Schlusse einer Choralzeile auch der Textsinn mit dem Verse abschliesst), ist eben so nöthig, dass der Organist die Zeit des Ruhepunktes möglichst einfach in der Weise ausfüllt, dass der Melodie-Ton als Oberstimme beibehalten wird, einmal, weil der Orgelton keinen regelmässig wiederkehrenden Stillstand verträgt, und dann, weil die Gemeinde Zeit zum Athemholen haben muss. Am Schlusse jeder Strophe ist ein Zwischenspiel von ausreichender Dauer erforderlich, damit die Gemeinde Zeit gewinnt, die nächste Strophe bequem zu überblicken.“

Dass diese meine Ansicht, die ich Niemandem nachgesprochen habe, unter den Organisten gegenwärtig als Grundsatz ziemlich verbreitet sein soll, ist mir ganz etwas Neues.

Die Tactmässigkeit des Chorals wird durch dieses Verfahren keineswegs unterbrochen, eben so wenig als innerhalb einer Choralzeile zwei oder drei Durchgangsnoten in den Mittelstimmen die Tactmässigkeit aufheben; vielmehr kann sie durch jene Ruhepunkte, die auch Herr Lohmeyer hin und wieder anbringt, unterbrochen werden, weil ihre Dauer ganz der Willkür der Organisten anheimgestellt bleibt. Im günstigsten Falle wird ein musicalischer Organist den Schluss-Accord einer Choralzeile tactmässig aushalten, und dieser stets wiederkehrende Stillstand widerstreitet der Natur der Orgel, wie jeder Organist weiss.

Wenn ferner Herr Lohmeyer in einer gegenüberstehenden Anmerkung sagt: „Es kann z. B. Jemand ein fertiger Orgelspieler, ja, ein Componist schwieriger Orgelstücke sein, ohne etwas von wahrhaft kirchlicher Musik zu verstehen“, so ist das allerdings eben so möglich, als dass ein Rector auch etwas von Musik verstehen kann, was freilich oft schlimmer ist, als gar nichts. So viel steht aber fest, dass ein würdiger Organist, der nothwendig ein durchgebildeter Musiker sein muss, nicht gedacht werden kann, ohne nicht etwas, sondern recht viel von wahrhaft kirchlicher Musik zu verstehen.

Von dem musicalischen Geschmacke des Herrn Lohmeyer gibt folgende Stelle seines Vorwortes jedem musicalischen Menschen einen Begriff: „Am zweckmässigsten dürfte es sein, die Tasten während der Pause (im Choral, als ob es nur eine Pause gäbe!) nach und nach von oben an loszulassen, so dass zuletzt unmittelbar vor dem Eintritt des nächsten Accordes nur der Bass fort tönt, oder auch umgekehrt, von unten nach oben, mit Festhaltung des Melodie-Tones.“ Wie sinnreich!

Man denke sich derartige Arpeggien durch acht Strophen, von denen jede doch mindestens vier Choralzeilen enthält, fortgesetzt: — ob das „wahrhaft kirchliche Musik“ zu nennen ist!

Stettin, im November 1860.

Gustav Flügel.

Beethoven's Missa solennis.

Aufgeführt im dritten Gesellschafts-Concerte im Gürzenich, Dienstag den 20. November.

Je seltener die grosse Messe in *D-dur* von Beethoven zur Aufführung gelangt, weil sie grosse Massen von Gesang- und Orchesterkräften und eine aussergewöhnliche

Befähigung und Tüchtigkeit derselben verlangt, desto mehr ist jede Aufführung des gewaltigen Werkes eine That, welche der Kunstgeschichte angehört.

Desshalb war denn auch der Abend des 20. November ein wahrer Festtag, zu dem Künstler und Kunstfreunde von nah und fern in so grosser Anzahl herbeikamen, dass an zwei Tausend Personen den Saal und die Gallerieen füllten, um Zeugen zu sein, wie das erhabenste Tongebilde des Meisters einmal wieder aus der Gruft der Partitur ins Leben stieg, um ihn zu verherrlichen, der es aus der Tiefe seiner Seele hervorrief und alle Schätze der Kunstwissenschaft darüber ausschüttete.

Ja, aus der Tiefe seiner Seele! Schrieb er doch selbst mit eigener Hand über die erste Seite der Partitur in ungeheurem Folio-Format, die jetzt auf der Bibliothek zu Berlin als kostbare Reliquie verwahrt wird: „Vom Herzen kam es, zum Herzen möge es gehen!“ — Aber freilich, ein Herz wie Beethoven's schlägt anders als das anderer Menschen, eine Seele wie die seinige trägt der Glaube auf anderen Schwingen zu Gott empor, als wie sie Millionen von Menschen gegeben und zur Gewohnheit geworden. In dieser Schöpfung des Genius verschwindet alles Kleine und in den Banden des Irdischen Befangene: nicht die stille Ergebung eines vereinsamten Herzens fleht hier um Trost und bekennt in Zerknirschung die Schuld: nein, die ganze Menschheit stürzt nieder auf die Knie und schreit auf in der Angst des Herzens: „Herr, erbarme dich unser!“ Die ganze Menschheit erhebt sich bei der Verkündigung des ewigen Heils und jubelt ihr *Gloria in excelsis Deo* empor zum Himmel — den ungemessenen Wiederhall fasst kein Tempel, von Menschenhand gebaut, die ganze Schöpfung Gottes ist ihr Dom!

Und gegen eine solche Verherrlichung des Glaubens durch die Kunst will man eifern? Soll die Kunst mit der Religion Hand in Hand gehen, so muss sie frei walten dürfen, so darf ihre Schöpferin, die Phantasie, nicht in Bande geschlagen werden. Man kann die Kunst nicht stückweise haben; entweder ganz oder gar nicht.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der junge Violinist Leopold Auer aus Ungarn hat in der letzten Versammlung der musicalischen Gesellschaft Spohr's Gesangscene und Bazzini's *Danse des Lutins* mit ganz entschiedenem und aussergewöhnlichem Erfolg vorgetragen. Ausserdem hat er in mehreren Privatkreisen Compositionen von Beethoven, Vieuxtemps, Leonard u. s. w. gespielt und überall den lebhaftesten Beifall geerntet, den sein sehr hervorragendes Virtuosen-Talent auch vollkommen verdient. Er wird am Montag den 26. d. Mts. im Hotel Disch eine Soiree geben, deren Besuch wir den Freunden des Violinspiels angelegentlich empfehlen.

Wien. Karl Binder, dessen Leichenbegängnis am 7. November unter zahlreicher Begleitung Statt fand, wurde in Wien den 29. November 1816 geboren, widmete sich frühzeitig der Musik und war einer der würdigsten Schüler des berühmten Ritter Ignaz v. Seyfried. Seit 1840 fungirte er an verschiedenen Bühnen unserer Residenz als Capellmeister, wo er sich als fleissiger und gewandter Opern-Dirigent bewährte und bedeutendes Compositions-Talent, insbesondere für das heitere Genre der Volksbühne, an den Tag legte, so dass viele seiner Lieder völlig volksthümlich wurden. Die Anzahl seiner Compositionen ist eine bedeutende, und namentlich die Ouverturen und Lieder verrathen ein ernstes Streben. Aber auch im parodistischen Genre lieferte er Treffliches; wir erinnern nur an die Tannhäuser-Parodie. Die Verdienste, die er sich um die Instrumentirung der Offenbach'schen Operetten erwarb, sind gebührend anerkannt worden.

Paris. In die Proben der Oper „König Barkuf“ von Scribe und Jakob Offenbach war durch die Unpässlichkeit der Sängerin Mad. Ugalde eine Unterbrechung gekommen. Jetzt ist die Rolle dieser Dame dem Fräulein Saint-Urbain, einer jugendlichen Künstlerin, die zuerst an der italiänischen Oper mit grossem Beifall auftrat, übergeben, und die Oper wird Ende dieses Monats in Scene gehen.

An demselben Theater der *Opéra comique* haben die Proben einer anderen neuen Oper von den beiden Veteranen Scribe und Auber begonnen.

Im *Théâtre lyrique* kam Gluck's „Orpheus“ am 5. d. Mts. zum ersten Male in dieser Saison wieder auf die Bühne; aber Madame Viardot überliess sich Uebertreibungen in Gesang und Spiel, die jedem Verehrer derselben peinlich und nur durch den Mangel an physischer Kraft, den ein Unwohlsein veranlasst haben mochte, zu erklären waren. Mademoiselle Girard sang den Amor schön, einfach und natürlich, sie überlud die Musik Gluck's mit keinen Verzierungen von eigener Erfindung.

Die Einnahme der pariser Theater betrug im Monat October 1,573,365 Fr. (in den kaiserlichen 453,344 Fr., in den anderen 97,475 Fr.), über 200,000 Fr. mehr, als im vorigen Jahre.

Der Text zu Weber's Freischütz ist zehn Mal übersetzt: ins Französische von Castil Blaze und von Emilien Pacini, ins Italiänische von Rossi, ins Englische von Cornwall Carry, ins Holländische von ?, ins Dänische von Oehlenschläger, ins Schwedische von Tegner, ins Russische von Satow, ins Böhmisches von Stipanech, ins Polnische von Bogulawski.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel

von

Friedrich Chrysander.

Zweiter Band. Gr. 8. Geh. Preis 2½ Thaler.

Eine kunsthistorische Biographie.

Die ausgedehnteste Benutzung der englischen Literatur und in Folge dessen der reiche Fund neuer, bisher nicht verwerteter Materialien hat das Erscheinen dieses zweiten Bandes etwas verspätet. In

demselben werden die Jahre 1720—40 oder diejenigen Ereignisse, Werke und Erscheinungen besprochen, welche für die Kenntniss des persönlichen wie des künstlerischen Charakters Händel's von entscheidender Bedeutung sind. Ein dritter Band wird im nächsten Jahre nachfolgen und das Werk beschliessen.

Leipzig, am 1. November 1860.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musicalien für Männergesang-Vereine.

Bei C. Weinholtz in Braunschweig erschien so eben und ist durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

Möhring, Ferd., Op. 43, Drei Lieder eines Musicanten (Der Musicant auf der Wanderschaft — In der Schenke — Auf der Strasse). Partitur und Stimmen. 25 Sgr.

Tschirch, Wilhelm, Der deutsche Sänger. Eine Sammlung leichter vierstimmiger Männergesänge ernsten und heiteren Inhalts. 2. Lieferung. Partitur und Stimmen. 25 Sgr. Inhalt: Was treibt den Waidmann, von L. Spöhr — Hass den Philistern, von Ernst Tschirch — Das Mutterherz, von Ad. Kladwell — In stillen Stunden, von W. Tschirch — Ein Schütz bin ich, von C. Kreuzer — Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, von Haydn.

Früher erschien:

Abt, Franz, Op. 147, Sängers Morgenfahrt (Guten Morgen — Marschlied — Morgenständchen — Waldesgruss). Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

— — Waldesgruss (aus Op. 147 besonders abgedruckt). Partitur und Stimmen. 7½ Sgr.

— — Op. 148, Drei Gesänge:

Nr. 1. Nachtstück. Gedicht von Mayerhofer, P. u. St. 15 Sgr.

„ 2. Du schöne Welt. Gedicht von Eggers, P. u. St. 15 Sgr.

„ 3. Abendfeier. Gedicht von Floto. Part. u. St. 7½ Sgr.

Markull, F. W., Op. 40, Deutsche Sangeslust. Sechs Gedichte von Hoffmann von Fallersleben und L. Uhland.

Heft 1. Heute und Morgen — Auf der Wanderung — Frühlingsglaube. Partitur und Stimmen. 15 Sgr.

Heft 2. Lied der Landsknechte — Tröstung — Tanzlied. Partitur und Stimmen. 25 Sgr.

Möhring, Ferd., Op. 36, Drei Lieder eines Postillons. Partitur und Stimmen. 25 Sgr.

— — Op. 39, Auf offener See, für Chor und Soli mit Orchesterbegleitung. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — Op. 41, Soldatenlieder:

1. Heft. Der Soldat — Kriegers Tod — Reiterlied. Partitur und Stimmen. 15 Sgr.

2. Heft. Der alte Sergeant — Auf dem Marsche — Auf der Wache. Partitur und Stimmen. 20 Sgr.

— — Op. 42, Drei Lieder eines Seemanns (Ewig treu — In die See — Vorbei). Partitur und Stimmen. 22½ Sgr.

Tschirch, Wilhelm, Der deutsche Sänger. Eine Sammlung vierstimmiger Männergesänge ernsten und heiteren Inhalts. 1. Heft. Partitur und Stimmen. 16 Sgr. Inhalt: Eryn, von Jul. Weiss — Thüringer Volkslied — Gedenke mein, von Tschirch — Volkslied, von Stuckenschmid — Schweizerlied von Ernst Tschirch.

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.

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.