

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 33.

KÖLN, 16. August 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Bemerkungen über den Vortrag der *Sinfonia eroica*. — Aus Dresden (Hoftheater — Orchesterstimmung). — Die Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main (Ausschreiben wegen eines Stipendiums). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Kirchenmusik — Berlin, „Akademie für die Oper“ — Gounod's „Königin von Saba“ — Wien, Anton Rubinstein, Evangelischer Chorverein — Beethoven-Büste — Johann Hindle † — Monroe (America) Antonie Leissring †).

Bemerkungen über den Vortrag der *Sinfonia eroica*.

Wir brauchen den Lesern der Niederrheinischen Musik-Zeitung wohl nicht erst die Versicherung zu geben, dass bei den folgenden Betrachtungen und Bemerkungen über die Ausführung der *Sinfonia eroica* nicht auf die Traumdeutereien Bezug genommen wird, worin sich die ästhetischen Ausleger an diesem Meisterwerke üben zu dürfen glauben. Unsere Ansichten über dergleichen Phantasieen sind bekannt genug, und wie Beethoven selber darüber dachte, hat uns A. Schindler sowohl an vielen Stellen seiner Biographie Beethoven's, als in dieser Zeitschrift oft gesagt, namentlich in Nr. 2 des Jahrgangs 1856, wo der energische Protest des Meisters gegen derlei Erklärungen und gegen die daraus entstehenden Irrthümer aus einem Briefe von 1819 bestätigt wird*).

Man wird aber vielleicht dennoch einwerfen: „Die dritte Sinfonie hat ja aber ein Programm, welches Beethoven selbst darüber geschrieben; auch wissen wir, dass er ursprünglich den ersten Consul Napoleon Bonaparte darin habe darstellen (!) oder wenigstens verherrlichen wollen. Folglich muss dieses Programm der richtigen Auffassung und dem Vortrage zu Grunde gelegt werden.“

Wir haben unsere Ansicht über den Bonaparte-Spuk schon mehrfach ausgesprochen und unter Anderem gezeigt, dass Bernadotte, dessen Aufforderung an Beethoven, etwas Musicalisches zur Verherrlichung des Helden des Jahrhun-

derts beizutragen, nicht bezweifelt werden soll (weil Beethoven selbst sich darüber ausgesprochen und die Sache auch in dem Schreiben erwähnte, mit welchem er die *Missa solemnis* an den König von Schweden schickte), diese Aufforderung nur im Jahre 1798 ergehen lassen konnte (vgl. Jahrg. 1861, Nr. 22, S. 171), die Sinfonie aber erst im Jahre 1804 componirt und im Januar 1805 zum ersten Male aufgeführt worden ist. Wir fügen diesen Daten nur noch hinzu, dass Bonaparte schon am 16. Mai 1804 vom Senate zum erblichen Kaiser ausgerufen und am 18. Mai die Verfassung des Kaiserreichs bekannt gemacht wurde. Im Jahre 1803 componirte Beethoven (nach Schindler) „Christus am Oelberg“, drei Sonaten mit Violine, Op. 30, drei Sonaten, Op. 31, fünfzehn Variationen, Op. 35. Im Jahre 1804 die Sinfonie Nr. II. in *D-dur* und das Clavier-Concert in *C-moll*. Im Jahre 1805 im Januar fand die erste und bald darauf die zweite Aufführung der *Eroica* Statt. Und doch soll die Reinschrift der Partitur mit dem Titelblatt: „Bonaparte. Luigi van Beethoven“ — und „kein Wort mehr“, wie F. Ries sagt, Ende Mai oder Anfang Juni 1804 schon fertig gewesen sein? Möglich! Aber unmöglich ist die zugefügte Angabe, „dass Beethoven sie bereits dem General Bernadotte zur Uebersendung an Napoleon habe einhändigen wollen“, weil Bernadotte seit dem Jahre 1798 gar nicht wieder in Wien gewesen ist.

Für unseren Zweck ist die Sache gleichgültig; steckte der Bonaparte in der Sinfonie, so fuhr er durch das Abreißen des Titelblattes — ohne Zweifel richtiger: des Dedicationsblattes — nicht wieder heraus. Wir haben uns nicht an das Ries'sche Bonaparte-Programm zu halten, sondern an das Beethoven'sche: „Componirt zur Feier des Andenkens an einen grossen Mann“ — des Andenkens (*per festeggiare il sovvenire*), also an einen gestorbenen Helden, was denn auch der zweite Satz, der Trauermarsch, zur Evidenz bestätigt.

*) Diesen Brief hatte Beethoven im Herbste 1819 zu Mödling bei Wien Schindlern in die Feder dictirt, gerichtet an Dr. Christian Müller in Bremen. Wir wiederholen die schon am angeführten Orte ausgesprochene Bitte nach Bremen an die Herren Reinthaler, Pelzer, Schmidt, Engel u. s. w. um Erkundigung über das Verbleiben des Nachlasses von Dr. Müller, bei welchem sich mehrere Briefe Beethoven's befunden haben müssen, da Müller ihn in Wien besucht hatte und Beide längere Zeit hindurch in Briefwechsel standen.

Aber freilich, den heutigen Programm-Musikern ist die Anekdote lieber als das urkundliche Document: sie möchten gar zu gern die *Eroica* durch die Ueberschrift „Bonaparte“ als Vorgängerin der Sinfonien: Faust, Columbus, Dante u. s. w. hinstellen!

Für uns fragt es sich nur: „Kann oder muss das Programm Beethoven's einen Einfluss auf den Vortrag der Sinfonie haben?“

Sollte die Idee des Heros vermittle der Musik zur Erscheinung kommen, so fiel sie in das Gebiet des Schönen, weil die Musik eine Kunst ist. Sie konnte folglich nicht durch die Reflexion, sondern nur durch die Phantasie des Künstlers innerhalb der Gränzen und durch die Mittel, welche die Tonkunst dazu darbietet, ausgesprochen werden. Die Phantasie Beethoven's schuf mithin für den Hauptsatz ein Thema, ein musicalisches Motiv, welches neben der ersten Anforderung an dasselbe, dass es schön sei, ein gewisses charakteristisches Etwas hat, welches im Hörer die Vorstellung des Heroischen erwecken kann, keineswegs aber nothwendig erwecken muss. Es ist aber der Triumph des Genie's Beethoven's, dass die rein künstlerische Thätigkeit dieses Genie's, d. h. die Vereinigung der schöpferischen Phantasie mit der bewussten Anwendung des musicalischen Wissens, jene Idee des Heroischen durch die Haupt-Momente des ersten Satzes uns immer lebendiger aufdrängt und unsere Phantasie mit fortreisst, weil dieser für die Auffassung des rein musicalisch Schönen in diesem Satze nun einmal jene Richtung auf das Heroische durch die Ueberschrift *eroica* gegeben ist. Nicht aber die Absicht gibt dem Werke den Inhalt, sondern die musicalischen Motive und ihre bewundernswerthe Durchführung. In dieser, in der Durchführung der leitenden musicalischen Gedanken, offenbart sich allerdings bei Beethoven vorzugsweise das Charakteristische, ja, das Dramatische seines Stils, denn er erreicht die gewaltige Wirkung derselben nicht wie Bach, Haydn und Mozart durch die auf Polyphonie und Contrapunkt basirte thematische Arbeit, sondern durch Wiederholung, Variation, Modulation, Contrastirung, Ausdehnung, Verbreiterung, Vorbereitung, Steigerung der Thema's.

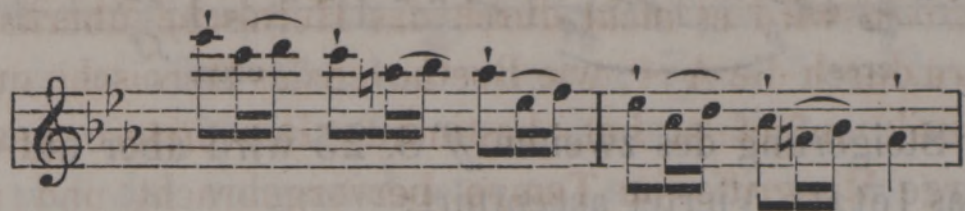
Kommen wir nun auf die obige Frage zurück, ob die angegebene Idee des Heroischen Einfluss auf den Vortrag haben müsse, so kann sich dieser Einfluss nur auf die Auffassung des ersten Satzes (denn von diesem ist zuvörderst nur die Rede) im Ganzen beziehen, d. h. auf das Tempo und auf das ganz im Allgemeinen Gültige für charakteristischen Vortrag, dass das Grossartige gross und schwungvoll, nicht kleinlich und geziert, schläfrig oder sentimental wiedergegeben werde. Aber auch dies wird durch den Ausdruck des Einzelnen gar sehr modificirt, sonst

müsste z. B. im ersten Satze Alles kräftig und stark, und im Trauermarsch Alles trübe und schwermüthig vorgelesen werden.

Es bleibt also im Grunde nur das Tempo als derjenige Bestandtheil des Vortrages übrig, der durch den Charakter des ganzen Stückes bedingt wird. Beim ersten Satze der *Eroica* wird es nicht durch das Heroische überhaupt, sondern durch die Art, wie Beethoven das Heroische durch die Musik aufgefasst hat, bestimmt. Die erstere Ansicht hat ärge Missgriffe im Tempo hervorgebracht und mag bei der heutigen Unsitte der Ueberstürzung im Zeitmaasse deren wohl noch immer hervorbringen. Beethoven's Haupt-Thema und dessen ganze Durchführung weist nicht auf einen feurigen Helden hin, der im Sturm die Welt erobert, sondern auf eine in sich selbst starke, durchweg edle, kräftig zähe, gegen jedes Hinderniss andrängende, grosse Heldennatur. Man sollte meinen, dieser Charakter spräche sich so deutlich in der Breite und dem Adel des Haupt-Thema's, in der Weichheit der Mittel-Sätze und in der ganzen Rhythmik des Allegro's aus, dass an ein Vergreifen des Tempo's gar nicht zu denken wäre, und doch haben wir es schon erlebt, dass der erste Satz durch übereiltes Tempo geradezu eine Caricatur eines der edelsten Tonbilder wurde, die Beethoven und die Kunst überhaupt geschaffen haben.

Aber nicht nur das Erfassen des richtigen Tempo's, sondern auch das ruhige Festhalten desselben ist bei dem Allegro der *Eroica* durchaus nothwendig. Wir sind abgesagte Feinde nicht nur der so genannten „individuellen Auffassung“ der Tonwerke von Seiten der Dirigenten und Vortragenden, sondern eben so sehr der Schwankungen im Tempo, und so wie es für jedes Musikstück unserer Ansicht nach nur Ein Tempo gibt, so vernichtet auch ein willkürliches Anhalten oder Drängen, das gar zu leicht in ein *Tempo rubato* ausartet, die Würde der classischen Musik. Wenn C. M. von Weber sagt: „Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkommen, die eine raschere Bewegung fordern, um das Gefühl des Schlep-penden zu verhindern; es gibt kein Presto, das nicht eben so im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen“ —, so können wir die Richtigkeit dieser Bemerkung nur für Solostücke allenfalls einräumen, für Orchesterwerke nicht, die Stellen ausgenommen, wo der Componist ein *stringendo* oder *ritardando* vorschreibt. Namentlich ist das Eilen gegen den Schluss eines Musikstückes hin etwas Widriges und geradezu Gemeines, wovor man sich überall, namentlich aber im ersten Allegro der *Eroica* zu hüten hat. Der Einsatz des Horns in der Coda (S. 73 der Partitur von Simrock) mit dem Thema

muss kein auch nur um ein Komma geschwinderes Tempo haben, als das Thema im Violoncell zu Anfang der Sinfonie, zumal da die Figuren der Violinen und nachher der Bratschen und Bässe sonst zum Schnaderhüpfle werden, was bei übertriebenem Tempo auch mit den früheren umgekehrten Figuren (S. 7 und öfter):



der Fall ist, die sich alsdann zwischen den energischen Forte-Schlägen der Bässe und Blas-Instrumente wahrhaft possierlich ausnehmen.

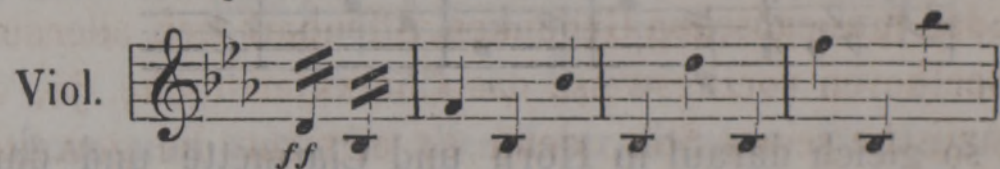
Ich höre indess schon die Jung-Musica ausrufen: „Ah, wir sollen nach dem Tactmesser spielen! o wie pedantisch!“ — Nein, meine Herren! Spielen Sie z. B. auf dem Pianoforte von Chopin bis Liszt was und wie Sie wollen und es glauben verantworten zu können. Aber wenn Sie eine Sinfonie dirigiren — es müsste denn Ihre eigene sein —, so bleiben Sie hübsch im Tacte, denn der Tact ist nun einmal das Fundament aller Form in der Musik. Aber im Tact bleiben und nach dem Metronom spielen, ist bei allen Vernünftigen immer noch zweierlei, eben so sehr, als ein Automat und ein lebendiger Musiker zweierlei sind. Deshalb stehen wir auch nicht an, bei dem ersten Satze der *Eroica* den Dirigenten sogar zu ersuchen, an einzelnen Stellen — jedoch niemals perioden-, sondern nur tactweise — unmerklich zurückzuhalten, um die gehörige Breite und wuchtige Schwere des Ausdrucks zu erzielen, die zugleich am besten vor dem so genannt „feurigen“ Durchgehen bewahrt. Solche Stellen sind z. B. gleich auf S. 4 der vierte und fünfte Tact mit den *sforzando's* auf dem dritten Viertel (vor der Tonleiter, die zum Eintritt des Thema's im *ff* führt):



dann die gewaltigen, rhythmisch und harmonisch packenden Accorde mit den Zwischenpausen (S. 16); darauf, 12 Tacte vor dem Schlusse des ersten Theiles, die vier Tacte mit den Schlägen auf *B*, welche mit den dazwischen liegenden Vierteln der zweiten Violinen und der Bratschen gar nicht wuchtig genug herauskommen können. Im zweiten Theile gehört die ganze Reihe von Accorden auf S. 33—36 hieher (jene wunderbar grossartige Verbreiterung und Durchführung der eben notirten Figur von S. 4), deren Wirkung um so gewaltiger ist, je gemessener und andauernder der Aufwand von Kraft ist, mit welchem sie auftreten; das Drängende und Zwingende liegt

hier in der rhythmischen Accentuation, in dem Widerstreit derselben mit der regelmässigen Tactbetonung und in der Alles niederschmetternden Harmonieenfolge, nicht aber im Beschleunigen des Tempo's, vielmehr im Gegentheil eines solchen.

Endlich wollen wir in gleicher Beziehung noch einmal an die Coda erinnern. Die Wirkung derselben, welche in der Steigerung liegt, wofür sie eines der vollendetsten Muster ist, die Beethoven uns gegeben hat, wird ganz vernichtet, wenn das Orchester nicht die höchste Ruhe bewahrt. Das Thema muss in seiner ursprünglichen klaren Gestalt voll ruhiger Zuversicht in dem ersten Horn erscheinen, die Violinen nehmen es auf, während die drei Hörner einen Tact später imitirend hinzutreten und die Violoncelle in gebundenen Achtelfiguren es umwogen, bis diese mit den Bässen und Bratschen zusammen in steigender Kraft die Führung des Thema's unter dem allmählich wachsenden Geschmetter der Trompeten übernehmen und es endlich durch die Trompeten und alle Bläser wie eine strahlende Sonne ganz über den Horizont hervortritt. Bleiben wir bei diesem Bilde: es gelte uns auch für den Vortrag; die erhabene Majestät des Schauspiels in der Natur liegt in dem langsamen, allmählichen Aufsteigen des leuchtenden Gestirns: ein rasches oder gar plötzliches Hervorspringen würde uns in Erstaunen setzen, aber mit der Bewunderung und dem Eindrucke des Erhabenen wäre es vorbei. Das Tempo der Coda darf nicht nur nicht beschleunigt werden, sondern der eigentliche Schluss des Satzes, die vier Tacte Dominant-Accorde *ff* in schwer (*pesante*) abzusetzenden Vierteln bewirken nach den synkopirten Noten nur in strengem, lieber noch um ein Komma zurückgehaltenem Tempo das, was sie im Verein mit den Violinen:



bewirken sollen: den Schluss-Eindruck der concentrirten siegenden Macht eines grossen Gedankens, der eine Welt umgestaltet. Bei zu schnellem Tempo wird der überkräftige Ausdruck des Emporklimmens aus der Tiefe zur Höhe in den Geigen zu einem nichtssagenden Gefitschel.

Um Missverständnisse zu vermeiden, erklären wir hier nochmals, dass die vorstehenden Andeutungen mehr Warnungen als Vorschriften sein sollen; das richtige Maass ihrer Anwendung liegt in dem Gefühl des Dirigenten und lässt sich nicht metronomisch vorschreiben. Schliesslich wollen wir über das Tempo des ersten Allegro's nur noch bemerken, dass die episodischen Sätze desselben S. 11 und S. 36 u. s. w. doch wohl einen Jeden, der die Bewegung des Thema's zu schnell genommen, auf das rechte Maass zurückführen werden, es müsste ihm

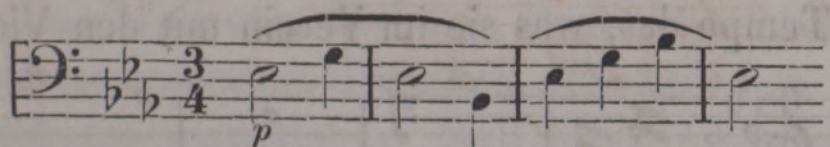
denn alles Verständniss und Gefühl für melodischen Ausdruck des Elegischen abgehen, das Beethoven durch jene Sätze mit dem poetischen Hauptgedanken so schön und zugleich so echt musicalisch contrastirend verbindet.

Gehen wir nun zu dem Vortrage des Einzelnen über.

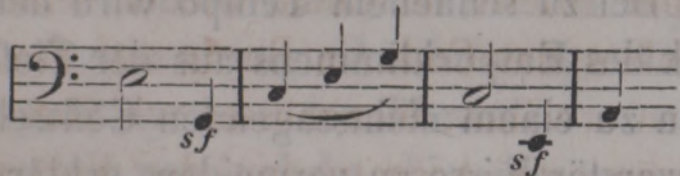
Man kann wohl behaupten, dass der dynamische Ausdruck, abgesehen von Licht und Schatten und deren Abstufungen durch *forte*, *piano*, *crescendo*, *decrescendo* u. s. w., in Bezug auf Accentuation in keiner Composition Beethoven's so eigenthümlich angewandt und so genau bezeichnet ist, als in dem ersten Satze der heroischen Sinfonie. Niemals ist vor Beethoven und auch niemals von ihm selbst vor der Composition dieser Sinfonie der Rhythmus mit einer solchen geistigen Freiheit behandelt und die Accentuation als eine so wesentliche und charaktergebende angewandt worden. Sie ist es hauptsächlich, welche diesem Satze das Gepräge eines individuellen Lebens durch eigenthümliche Beseelung der Töne gibt.

Betrachten wir zunächst das Thema in dieser Beziehung, und wir werden erstaunen über die Mannigfaltigkeit der dynamischen Behandlung des ganzen Thema's und seiner einzelnen Bestandtheile.

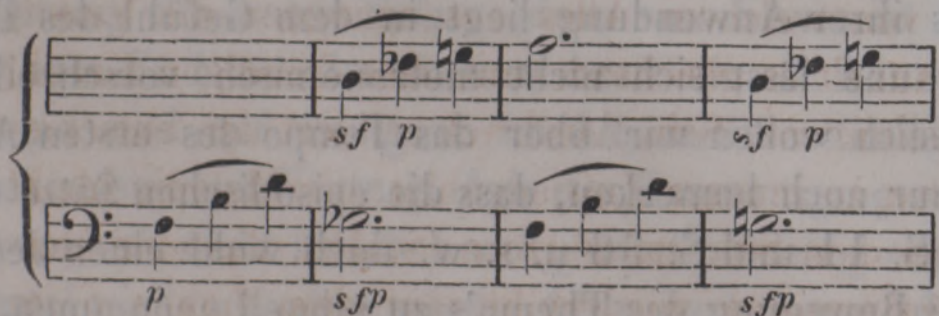
Nach den ersten zwei Accorden, die nicht bloss die Tonart feststellen, sondern zugleich etwas Entschiedenes, Kräftiges ankündigen (wie unpassend wäre hier eine Introduction gewesen, die z. B. in der II., IV. und VII. Sinfonie ganz an der Stelle ist), tritt es *piano* und *ligato* mit der gewöhnlichen, regelmässigen Betonung der guten Tacttheile (die man überhaupt in der Musik Quantitätsmessung im Gegensatze zur Accentuation nennen könnte) auf:



Eben so gleich darauf in Horn und Clarinette und dann *fortissimo* im Tutti (S. 4). Hier aber erscheint schon bei der Erweiterung ein anderer Accent:



Dann S. 16 ein verschiedener im Violoncell und in der Violine:



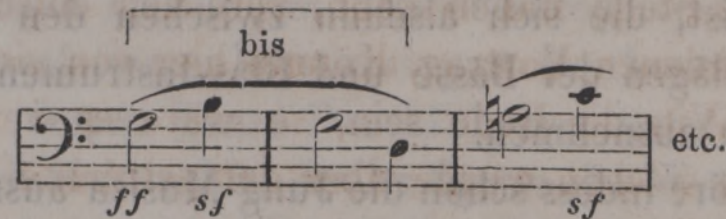
S. 18:



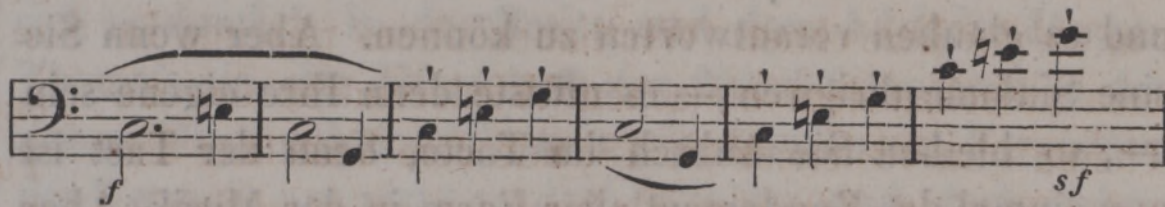
S. 22 erst accentlos *pp* in *C-moll*, dann mit dem *Crescendo* auf dem Auftact:



In der Steigerung des zweiten *ff* S. 25 wird aber auf einmal das letzte Viertel accentuirt:



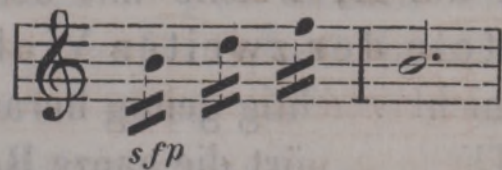
Seite 39 erscheint das Thema in *C-dur forte* zum ersten Male mit einem *Staccato*:



Bei dieser Stelle müssen wir auf einen feinen Effect aufmerksam machen, der fast immer verwischt wird. Beethoven lässt bei den zwei letzten Tacten zur Verstärkung des entschiedenen Rhythmus der drei scharf gestossenen Tacttheile die Hörner mit *g* ebenfalls in Vierteln bis zu dem *sfz* einfallen, und dieses *Sforzando* des Tutti's hört man freilich ganz deutlich, aber das imitirende *sfz* der Trompeten allein zwei Tacte später auf eben dem letzten Viertel, während die Hörner *g* aushalten und die übrigen Instrumente die absteigende Figur in Achteln und Sechszehnteln ausführen, hört man gewöhnlich nicht. Eben so wiederholt sich dasselbe in *C-moll*:



Weiterhin finden wir S. 43, wo das erste Fagott das Thema in *B-dur* bringt, eine neue Accentuation des dritten Tactes in der Wiederholung desselben durch die Violinen:

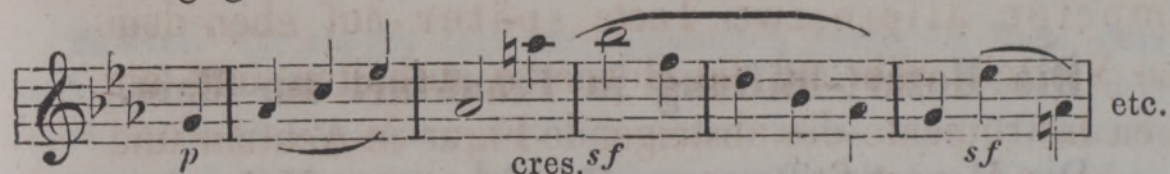


Der berühmte Einsatz des zweiten Horns (S. 47) mit den zwei ersten Tacten des Thema's als fern her wie

*) Beiläufig gesagt, möchten wir wohl einmal hören, wie die Bässe bei übereiltem Tempo dieses *Crescendo* auf dem einen Viertel herausbringen wollen!

Ahnung erklingende Andeutung der Wiederkehr des Hauptgedankens muss jedenfalls *ligato* vorgetragen werden, wiewohl die Bogen über den Noten in der Hornstimme (Original-Ausgabe; *Vienna, presso A. Steiner & Co.*) und in der Simrock'schen Partitur fehlen — wahrscheinlich aus Unachtsamkeit. Denn alle Anklänge an das Thema in der Schluss-Periode (von S. 43 an) der prächtigen Durchführung sind in allen Blas-Instrumenten *ligato* bezeichnet (auch im zweiten Horn selbst etwa dreissig Tacte vorher, S. 44), und das vorgezeichnete *pp*, so wie der einzige Sinn, den die Stelle haben kann, sprechen entscheidend für den gebundenen Vortrag. Könnte hier von einem humoristischen Witz die Rede sein, so wäre es was Anderes; zu einem solchen würde aber der getrennte Vortrag die Stelle verkehren.

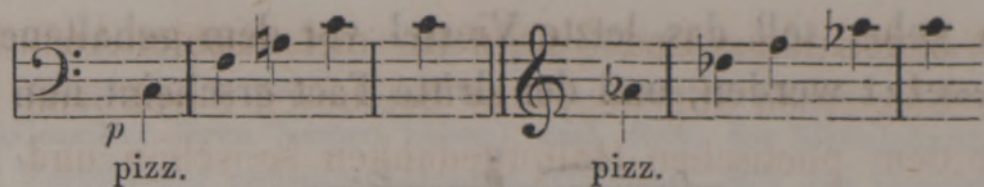
In dem folgenden Solo des ersten Horns in *F-dur* und darauf der Flöte in *Des-dur* ist das Thema zum ersten Male mit *dolce* bezeichnet. Wir haben dieses reizende Intermezzo zwischen dem einfachen Wiedereintritt des *Es-dur*-Thema's im Violoncell (S. 48) und dem Vollklang desselben im Tutti (S. 50) stets als eine der grössten Schönheiten des ganzen Satzes bewundert. Man vergleiche diese zwanzig Tacte nur mit jenen, die im Anfang des Allegro's ebenfalls beide Momente — das einfache Thema und seine Ausstrahlung im Tutti — trennen und zugleich verbinden. Dort tritt der beginnenden Heldenbahn, dem Aufwärtstreben eine hemmende, herab- und zurückdrängende Gewalt entgegen:



Die scharf betonten Synkopen stellen sich wie Felsstücke dem Strom entgegen, die er mit Macht durchbrechen muss; hier ist Alles anders, der wilde Kampf ist vorüber, die starrsten Klippen sind überstiegen und es öffnet sich ein anmuthiges Thal, das die Segnungen des Friedens, die Frucht des Sieges ahnen lässt. Die Melodie, den weichsten Instrumenten — *F*-Horn und Flöte — zum süssen, sanft innigen, ruhigen Vortrag (*dolce*) anvertraut, bleibt auf dem Höhepunkt des Thema's ruhen:

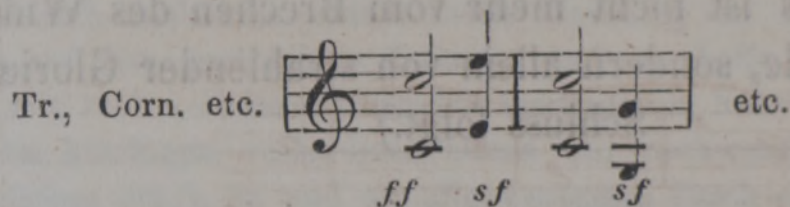


es weilt der Blick auf den sanften Abhängen, während die Mandolinenklänge des Pizzicato's im Bass und dann in der ersten Violine einen neuen überraschenden Reiz darbieten, zumal da, wo sie einen Tact später die aufsteigende Melodie des Horns und der Flöte nachahmend wiederholen:



Wir werden dieser feinen Imitation noch einmal begegnen. Der Vortrag der ganzen Stelle, die übrigens vorzugsweise mit zu denen gehört, deren Wirkung ein zu schnelles Tempo vernichtet, muss übrigens fern von aller Ziererei und Sentimentalität bleiben, das *dolce* muss hauptsächlich in der Weichheit des Tones liegen; je einfacher, ja, je accentloser — was namentlich auch von den Pizzicato's gilt — die Töne dahinschweben, desto wunderbarer werden sie ins Gemüth hineinklingen. Ein schwaches *Crescendo* auf dem gehaltenen *e* (und *as*) ist die einzige Schattirung, die hier an der Stelle ist.

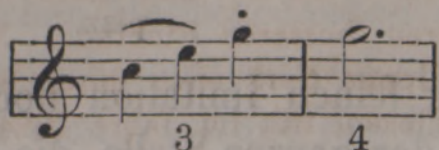
Aber im letzten Tacte des Flöten-Solo's modulirt das Orchester *decrescendo* nach dem Septimen-Accord von *B*, der leise, unbetonte Anklang des Thema's in der Tiefe (S. 50) klingt wie eine Mahnung, den Heldenlauf zu vollenden, und so eilt mit steigender Begeisterung Alles dem Tutti zu, in welchem das Thema nun wieder in der Haupt-Tonart seine Schwingen entfaltet. Aber sein Flug steigert sich noch mehr, die Accente auf *e* und auf *fis* im vierten und sechsten Tacte und das *più forte* in den vier folgenden Tacten drängen fort und fort, bis es im *fortissimo* (S. 51) mit vollstem Glanz in einer Vollstimmigkeit mit Paukenwirbel und hohen Trompeten erscheint, wie sie noch nicht da gewesen ist, und — was die Hauptsache ist — mit dem Accent in allen Instrumenten, was auch noch nicht da gewesen, auf das dritte Viertel:



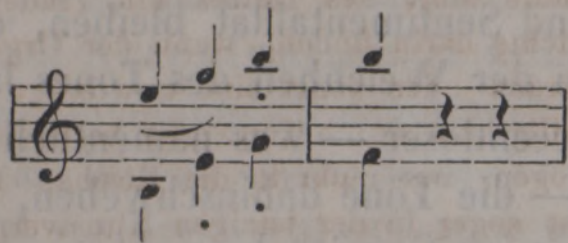
wobei denn nun auch in allen Instrumenten das *Ligato* verschwindet, weil es zu der hier entwickelten Kraft nicht passt.

Es findet aber zuletzt im Coda wieder seine Stelle (S. 73). Wir haben das Coda in Bezug auf das ruhige Tempo schon oben erwähnt; hier müssen wir aber auf die noch einmal veränderte Accentuation des Vortrags im Thema aufmerksam machen. Das Thema erscheint hier im Horn zuerst als eine Erinnerung an den heroischen Gedanken, von welchem Alles ausgegangen; die Violin-Figur umgaukelt es gleichsam mit dem freudigen Gefühl über das Gelungene. Sein Ausdruck mildert den entschiedenen Willen zu innerer Zufriedenheit, die Melodie bleibt hier, wie bei dem Solo im *F*-Horn (S. 48), das eine ähnliche Seelenstimmung wiedergibt, auf dem hohen *b* im vierten Tact ruhen. Damit aber dieser Ausdruck nicht ver-

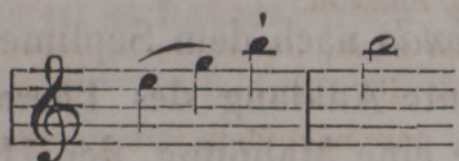
loren gehe, soll das letzte Viertel vor dem gehaltenen b abgesetzt werden, und der dritte Tact erscheint nun so:



Dazu tritt in Tact 4 die imitirende Oboe mit dem zweiten Horn:



in derselben Vortragsweise, die im Horn noch geschärft ist (erinnernd an das Pizzicato der Violoncelle in der Stelle S. 48). Die Violinen nehmen das Thema ebenfalls so auf:



während es alle drei Hörner, die Violinen um einen Tact später imitierend, zum ersten Male in vollen Dreiklängen bringen und es in dieser siegverkündenden Klarheit seinen ursprünglichen Vertretern, den Bässen und Bratschen zuführen, die es mit der alten, stets wachsenden Kraft durch den Jubel der Flöten-, Oboen-, Clarinett- und Fagott-Figuren durchklingen lassen, bis sie selbst in diesen Jubel fallen und es den Trompeten und allen hellstimmigen Bläsern überlassen, es zum triumphirenden Hymnus zu gestalten. Aber die Accentuation auf das dritte Viertel fällt weg, trotz derselben Kraftentwicklung wie auf S. 51, denn es ist nicht mehr vom Brechen des Widerstandes die Rede, sondern allein von strahlender Glorie.

(Schluss folgt.)

Aus Dresden.

Die Wirksamkeit des neuen General-Directors des königlichen Hoftheaters, des Herrn von Könneritz, hat mit dem Frühjahr begonnen.

In den drei ersten Monaten April bis Juli wurden folgende Opern gegeben: Figaro's Hochzeit, Zauberflöte, Freischütz, Euryanthe, Oberon, Robert der Teufel, Dinorah, Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Stradella, Wilhelm Tell, Der Barbier von Sevilla, Die Stumme, Fra Diavolo, Die weisse Dame, Johann von Paris, Norma, Die Nachtwandlerin, Lucia, Der Troubadour, Orpheus in der Unterwelt, Fortunio's Lied. Trauer- und Schauspiele: Hamlet, Iphigenie, Götz von Berlichingen, Torquato Tasso, Faust, Don Carlos, Cabale und Liebe, Wilhelm Tell, Die

Jungfrau von Orleans, Das Käthchen von Heilbronn (in der veralteten Holbein'schen Bearbeitung), Medea, Zopf und Schwert, Der Erbförster, Philippine Welser, Gottsched und Gellert, Dorf und Stadt, Die Marquise von Villette, Lorberbaum und Bettelstab. Ferner 27 Lustspiele und Possen.

Ein Fortschritt ist die wöchentliche Bekanntmachung des Repertoires mit der Liste der beurlaubten oder erkrankten Bühnen-Mitglieder. Frau Bürde-Ney soll sehr glückliche Resultate für ihre Gesundheit durch den längeren Aufenthalt zu Montreux am Genfer See erzielt haben und wird im Laufe des August, wie es heisst, wieder auftreten.

In der beabsichtigten Herabsetzung der Orchesterstimmung ist wieder ein Stillstand eingetreten. Es wurden Versuche durch Probirung älterer Opern mit tieferer Stimmung gemacht, welche die Beauftragten befriedigten; bei neueren Opern, z. B. Marschner's Tempeler, vermisste man die höhere Stimmung, die für die Wirkung durchaus nothwendig schien. Trotzdem erklärte die von Herrn von Könneritz angeordnete Commission, dass eine Herabsetzung nothwendig sei. Sollte diese aber durchgreifend nützen, so müsse man unter die pariser Stimmung gehen. Da nun unsere jetzige in Dresden nur um 12—14 Schwingungen höher sei, als die pariser, so werde man gut thun, die Erfahrungen an anderen Theatern abzuwarten.

Die Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main.

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main, begründet bei dem im Jahre 1838 dahier veranstalteten Sängerfeste, beabsichtigt bei ihrer im Juni 1863 Statt findenden fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht:

§. 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musicalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

§. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musicalische Befähigung besitzen.

§. 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen nebst Angabe des Alters mit Zeugnissen über die musicalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein.

§. 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschuss aufgefordert, seine musicalische Befähigung durch die That nachzuweisen.

§. 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschuss bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes übertragen.

§. 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität üben das Amt der Preisrichter.

§. 33. Der erwählte Stipendiat wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben.

Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns binnen zwei Monaten von untengesetztem Datum an alle diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um das Stipendium zu bewerben. Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redactionen deutscher Zeitungen, dieser Bekanntmachung zu deren möglichster Verbreitung einen Platz in ihren Blättern vergönnen zu wollen, und sind dafür zum Voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt am Main, den 5. August 1862.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Vor einiger Zeit war bekanntlich davon die Rede, dass auch aus dem hiesigen Dome die musicalische Messe mit Orchester-Begleitung entfernt werden sollte. Die Thatsachen sprachen jedoch dagegen. Jetzt erfahren wir durch die „Niederrheinische Volks-Zeitung“ Nr. 234, dass am 12. August im Dome eine Probe zu dem Hochamt bei der Jubelfeier Sr. Eminenz des Herrn Cardinals und Erzbischofs von Geissel gehalten worden, wobei nur Seminaristen- und Knabenstimmen mit Begleitung der Orgel den Gesang ausführten, was zugleich für eine Probe der Art und Weise gelten sollte, wie in Zukunft der kirchliche Gesang im Dome eingerichtet werden solle. Wäre dem wirklich so, so wäre eine Stimme aus dem Schoosse des Dombau-Vereins und der katholischen Kirche, die des Herrn Prof. J. Kreuser, in Nr. 209 des Domblattes für die Beibehaltung der vollständigen Musik um so beachtenswerther. Herr J. Kreuser sagt u. A. S. 3: „So wären wir endlich bei dem letzten Zwecke angekommen, dem ebenfalls der Lettner dienen muss und allein dienen kann: wir meinen den musicalischen Chor bei der musicalischen Messe. Im fünfzehnten Jahrhundert war die Kirchenmusik auf gar arge Irrwege gerathen, verweltlicht und zum blossen Ohrenkitzel geworden. Bruder Faber aus Ulm beschreibt in seiner Reisefahrt (*Evagatorium*), wie Herren und Damen zu Venedig fast neu aufgeklärt nach St. Marco zogen, nicht um des Gottesdienstes, sondern des — Concertes willen. Venedig war dazumal, wie jetzt mancher Ort, operntoll, und wahrscheinlich wird das Schlechteste am besten gefallen haben. Es ist immer die alte Geschichte aus Wieland's *Abderiten*. Aber Palestrina zeigte durch Thaten, dass würdige Tonkünstler auch noch Würdiges leisten könnten, und die *Musica* auch eine *Sancta* sein könne. So wurde die

Kirchenmusik unter Papst Marcellus (1555 gewählt und gestorben) dem Pfleger Palestrina's, gerettet, die römische Capelle (woher alle Capellmeister ihren Namen haben) und Rom der Mittelpunkt, Sitz und Vorbild der neueren, besseren Richtung. Mit den Oratorianern und dem heiligen Philippus Neri oder durch sie entwickelte sich das Oratorium; aber diesem trat im Jahre 1624 zu Venedig ein böser Feind entgegen: die Oper, welche die heilige Tonkunst ganz verweltlichte, verfranzöselte und das Gefühl für Schicklichkeit so zu Boden schlug, dass selbst jetzt noch Viele es wohl unpassend fänden, wenn auf einem Balle statt des Tanzes ein Trauermarsch gespielt würde, aber gar nichts darin finden, wenn der Organist in der Kirche den Jungfernkranz oder sonst eine unwürdige Volksweise vorträgt, oder das Heiligthum durch Tonwerke besudelt wird, die überall hingehören mögen, nur nicht in die Kirche. Das Bewusstsein des Kirchlichen ist sogar in der jetzigen Kunstverpöbelung so sehr erloschen, dass man in dem Glauben an die eigene Kunstherrlichkeit es auffallend findet, wenn die Geistlichkeit ihrer Pflicht gedenkt, den Unrath wegfegt und Verordnungen erlässt, damit die heilige Kunst allmählich wieder in die geziemende Bahn geleitet werde. Jedoch genug hiervon.

„Je mehr der Geist sank, um so mehr vervollkommnete sich die Weltlichkeit, ich meine die Instrumente. Händel und Gluck hatten ihrer noch so wenige, dass nach dem jetzigen Standpunkte die Werke der alten Meister für das jetzige, früher unbekannte Orchester neu eingerichtet werden müssen. Den geliebten Fortschritten folgten bald die reichen Stifter, stellten auch ihre Capellmeister an und vergrösserten ihr Orchester, für welches das frühere Odeum nicht mehr genügte. Unser Dom bekam seinen ersten Capellmeister im vorigen Jahrhundert, und der frühere Archi-Cantor gerieth allmählich in Ruhestand, ausser in den canonischen Horen.

„Ich setze nun voraus, dass man mit der kirchlichen Musik nicht vollständig brechen wird, ferner dass es unthunlich ist, sich der reichen und besseren Hülfsmittel unserer Tage abzuthun und zur alten Posaune oder Serpent zurückzukehren; also entsteht die Frage: Wo erhalten wir einen passenden Platz für unser reiches Orchester und den zahlreichen Gesangchor? Münster hat die Frage schon beantwortet und führt seine Musiken auf dem Lettner (Apostelgange) aus. Im kölnen Dome wird schwerlich auch eine andere Stelle ausfindig zu machen sein, als eben auf dem geräumigen Lettner, und so hoffe ich auch hiermit, wie mit vielen anderen Gründen erwiesen zu haben, dass der Lettner im künftigen vollendeten Dome ein nothwendiges und unentbehrliches Stück ist und am allerwenigsten durch ein elendes, selbst vergoldetes Gitter ersetzt werden kann.“

Richard Génée, dessen kleine zierliche Operetten, vor allen „Der Musikfeind“, viel Glück machen, hat wieder eine neue vollendet, betitelt „Ein Trauerspiel“, welche in der berliner Friedrich-Wilhelmstadt mit grossem Erfolg zur Aufführung kam.

Der unter dem Namen „Akademie für die Oper“ zur Aufführung noch nicht in die Oeffentlichkeit gelangter Opern in Berlin gegründete und in steter Ausdehnung begriffene Verein findet sich — trotz bereits geschehener Einsendung einer Anzahl sehr beachtenswerther Partituren — veranlasst (Behufs grösserer Auswahl), die Componisten zu baldigster Einsendung ihrer Opern an den Archivar, Herrn Dr. Alsleben (Askanischer Platz 4 in Berlin), einzuladen. Die Werke werden durch bühnenkundige Kunst-Notabilitäten geprüft, die würdig befundenen öffentlich aufgeführt und deren Verfassern eine Anzahl von Bühnen-Empfehlungen zu beliebiger Benutzung übergeben. Die Statuten sind durch alle Buchhandlungen gratis zu beziehen. An der Spitze des Vereins steht jetzt der Schriftsteller Baron von Ledebur und der k. Musik-Director Naumann.

Zur Prüfung eingesandt wurden bis jetzt acht Partituren (darunter eine von Mazza in Triest); geeignet befunden wurden eine von Möhring und eine von Methfessel in Winterthur.

Gounod's „Königin von Saba“, welche in Paris bekanntlich wenig Glück macht, soll nun doch in Darmstadt, wo auch „Faust“ zuerst in Deutschland aufgeführt wurde, und zwar mit dem zweiten Acte, gegeben werden, welcher in Paris gestrichen wurde, und zwar nicht wegen Mangels an ausreichender Maschinerie, wie es in mehreren Blättern heisst, sondern wegen zu grosser Feuergefährlichkeit des darin vorkommenden scenischen Arrangements (vgl. Niederrh. Musik-Zeitung Nr. 11 d. Jahrg.). Der Maschinist des darmstädter Hoftheaters, Herr Brandt, soll bereits nach Paris geschickt worden sein, um die scenarischen Einrichtungen der Oper kennen zu lernen. (Wieder ein Beweis, wie sehr die deutschen Hoftheater die vaterländische Kunst fördern!)

Die Brendel'sche Musik-Zeitung nimmt Anstoss an dem Titel der kürzlich in diesen Blättern erwähnten neuen Oper von Gustav Schmidt: „La Réole“, weil für eine deutsche Oper ein französischer Titel nicht passend sei, und meint überdies, dass es vielleicht „L'Auréole“ oder „La Créole“ heissen sollte; nun ist aber La Réole der Name einer Stadt an der Garonne im französischen Departement der Gironde, welche der Haupt-Schauplatz der Handlung genannter Oper ist, und somit wohl auch der Titel derselben gerechtfertigt.

Wien. Anton Rubinstein ist hier eingetroffen und gedenkt einige Wochen hier zuzubringen. Seine neue Oper ist von den Intendanten in Berlin und Dresden bereits angenommen und wird in der kommenden Winter-Saison zur Aufführung gebracht. Ohne Zweifel wird auch die hiesige Hof-Opern-Intendanz die Gelegenheit ergreifen, sich mit dem anwesenden Componisten über die Acquisition seines Werkes um so eher zu verständigen, als Rubinstein beim Entwurfe seiner neuesten Partitur vorzugsweise die wiener Sängerkräfte im Auge hatte.

Eine Gesellschaft von Kunstfreunden und Musikern (unter den Letzteren C. G. P. Grädener, seit Anfang des Jahres Gesangs-Professor am hiesigen Conservatorium, G. Nottenbohn, S. Bagge) hat von der Behörde die Bewilligung zur Bildung eines „Evangelischen Chorvereins“ erlangt, dessen Haupt-Aufgabe es sein wird, an grösseren Feiertagen in den hiesigen evangelischen Kirchen eine bessere Kirchenmusik herzustellen. Zugleich wird er in seiner Eigenschaft als „Verein“ seinen unterstützenden Mitgliedern Productionen geben. Es knüpfen sich viele schöne Hoffnungen an dieses Unternehmen. Möchte es von Seiten der hiesigen evangelischen Gemeinden lebhaft Förderung und Theilnahme finden!

Rubinstein hat in Wien bei den Blas-Instrumenten-Fabricanten Instrumente für ein vollständiges Orchester nach der neuen Stimmung — welche zufolge kaiserlichen Befehls in Russland einzuführen ist — bestellt. Dieselben sind für das kaiserlich russische Conservatorium bestimmt, welches unter der artistischen Direction Rubinstein's am 1. September d. J. eröffnet wird.

Die überlebensgrosse Büste Beethoven's (modellirt von Gasser), vom heiligenstädter Verschönerungs-Verein bestellt und für den bekannten Beethoven-Weg zwischen Heiligenstadt und Grinzing bestimmt, ist bereits gegossen und wird so eben ciselirt und der Vollendung zugeführt.

Der Contrabass-Virtuose und Mitglied des Hofburgtheater-Orchesters Johann Hindle, ist, 70 Jahre alt, am 9. August in Wien gestorben. Von unbemittelten Eltern stammend, lernte er in einer öffentlichen Musikschule singen und Violoncell spielen, kam später

zu einem bürgerlichen Geigenmacher in die Lehre, wo er sich aus eigenem Antriebe ohne alle Anleitung in den Feierstunden auf dem Contrabass übte. Er wurde später Mitglied des Orchesters am Wiener Theater, zuletzt an jenem des Hofburgtheaters. Was die Handhabung seines Instrumentes betrifft, so zeichnete sich sein Spiel durch Reinheit der Intonation, selbst in den höchsten Applicaturen, Klarheit in den schwierigsten Passagen und eine höchst gewandte Bogenführung, gepaart mit einer seltenen Kunstfertigkeit, aus.

In Salzburg (Duyle'sche Buchhandlung) ist ein Katalog sämtlicher im Mozarteum befindlichen Autographen und Reliquien Mozart's, von Karl Moyses verfasst, erschienen.

Ein Musikfreund in Pesth, der Obergespan Herr von August, ist im Besitze des Violoncells, worauf Kaiser Joseph II. in engerem Cirkel zu spielen pflegte und das er einem seiner Günstlinge schenkte. Das Instrument kam nachher noch in verschiedene Hände, namentlich auch in die des Violoncell-Virtuosen Merk, bis es endlich der jetzige Besitzer von dem Kunsthändler Johann Wagner in Pesth für eine bedeutende Summe erwarb.

Am 9. März starb zu Monroe in Wisconsin (Nordamerica) die in weiteren Kreisen bekannte und beliebte Sängerin und Schauspielerin Antonie Leissring, früher am Hoftheater in Kassel u. s. w., seit zwölf Jahren mit dem Grafen Alfred Görtz-Writberg verheirathet.

Ankündigungen.

In J. D. Sauerländer's Verlag in Frankfurt a. M. ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen, namentlich durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln, zu beziehen:

Die Zauberflöte.

Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes.

Von **Dr. Ludwig Nohl.**

8. Geh. à 1 Thlr. 10 Sgr. 2 Fl. 20 Kr. rhein.

In Anschluss an das vor zwei Jahren erschienene Werkchen: „Der Geist der Tonkunst“, behandelt der Verfasser in vorliegender Schrift die dramatische Musik, anknüpfend an Mozart's grösstes Zauberwerk: „Die Zauberflöte“. In schwungvoller und dabei allgemein verständlicher Sprache wird uns die Tonkunst in ihrem unendlichen Einfluss und ihrer Wechselwirkung auf die Entwicklung des menschlichen Geistes und des Seelenlebens vor Augen geführt.

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

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.