

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 40.

KÖLN, 6. October 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Einige Bemerkungen zu den Partituren der 3., 5. und 6. Sinfonie von Beethoven in der neuen leipziger Ausgabe. Von L. B. — Das Musikfest in Worcester. — Ein Concert in Mexico. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Frankfurt a. M., Hoftheater in Wiesbaden — Berlin, Theater, Ernennung, Vermählung — Breslau, Dr. L. Damrosch — München, R. Wagner, Theater — Wien, unerwarteter Reichthum — Offenbach's „Blaubart“, Philharmonische Concerte, Fräulein Orgenyi — Alfred Jaell — Brüssel u. s. w.)

Einige Bemerkungen zu den Partituren der 3., 5. und 6. Sinfonie von Beethoven in der neuen leipziger Ausgabe.

In dem Aufsätze von O. Jahn („Gesammelte Aufsätze über Musik“) über die neue Ausgabe der sämtlichen Werke Beethoven's werden als besondere Berichtigungen der bisherigen Ausgaben u. A. folgende angeführt.

Im Scherzo der III. Sinfonie. „Jedem sind“ — heisst es S. 328 — „die wundervollen Accorde der Hörner gegenwärtig, mit welchen das Trio im Scherzo der Eroica schliesst. Wie diese Stelle bisher überliefert war:

Oboi

3 Corni in Es.

Bassi.

bietet sie für die Ausführung durch die unvermeidliche Suspension des Tactgefühls eine ausserordentliche Schwierigkeit dar, und es hängt immer am Haar, dass die Oboen und Saiten-Instrumente präcis und sicher einsetzen. Wie sie jetzt mit einer scheinbar geringfügigen Aenderung authentisch hergestellt ist:

Oboi

3 Corni in Es.

Bassi.

sind durch Fortlassen der Bogenstriche alle Schwierigkeiten gehoben. Mit dem Eintritte des klaren Septimen-Accords wird auch der Rhythmus bestimmt hervorgehoben und damit für Jedermann verständlich in die alte Bahn eingelenkt.“

In Bezug darauf sind wir ganz entgegengesetzter Meinung. Erstens ist die Einlenkung in die alte Bahn bei beiden Vortragsarten ganz dieselbe, denn durch die Bindungen hört man doch wohl den Eintritt des Septimen-Accords eben so klar, als durch das Absetzen der drei Accorde: höchstens könnte man sagen, der Accord trete handgreiflicher hervor; diese Handgreiflichkeit aber bei Beethoven durch eine Correctur zu befördern, dürfte schon an und für sich sehr bedenklich sein. Das Absetzen der Accorde bewirkt aber im Gegentheil eine Störung in der Einlenkung in die alte Bahn, d. h. in das charakteristische Nachschlagen der drei Viertel der Oboen und Saiten-Instrumente. Denn diese drei Viertel nach jedem Satze der Hörner erinnern im Trio, das einen ganz anderen Charakter hat, als der erste Satz des Scherzo's, allein an das unruhige, prickelnde Wesen des ersten Satzes, und ihr Eindruck wirkt gerade am Schlusse des ganzen Trio's eben durch Vorhergehen der gehaltenen Accorde am überraschendsten, verliert aber seine Bedeutung, wenn unmittelbar vorher drei abgesetzte Accorde recht deutlich markiren, dass es zu Ende geht. Wir glauben daher viel eher, dass Beethoven in dem Original-Manuscripte die Bindebogen vergessen, als dass sie der Stecher hinzugesetzt habe. Wer in den letzten 26 Tacten vom Schlusse des Trio's (einschliesslich Nr. 1) die rhythmische Steigerung, die sich in den synkopirten Noten offenbart, beachtet, wird leicht fühlen, dass der Wegfall der Synkopen in den drei letzten Tacten den ganzen wundervollen Bau zerstört; drei abgesetzte Accorde, deren jeder einen ganzen Tact füllt, sind entschieden gegen den Charakter des ganzen Scherzo's. Ferner ist zu bemerken, dass in Jahn's

Abdruck der bisherigen Ueberlieferung (s. oben) der Bogen zwischen dem *f* im vierten und dem *f* im fünften Tacte der ersten Hornstimme fehlt, aber in der älteren Partitur von Simrock S. 145 und in der Hornstimme vorhanden ist, so dass also die Annahme Jahn's, dass zwischen dem vierten und fünften Tacte in der Oberstimme nach der alten Partitur schon ein markirter Absatz bezeichnet sei, eine irrthümliche ist.

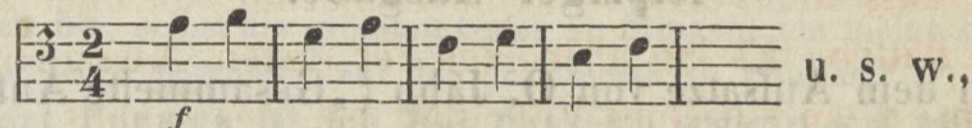
Der erleichterte Einsatz der Oboen und Saiten-Instrumente kann natürlich gar nicht in Betracht kommen; ein Orchester, das nicht im Stande ist, auf den zweiten Tacttheil einzusetzen, wenn kein Instrument, sondern nur der Dirigent den ersten markirt, kann überhaupt keine Beethoven'sche Sinfonie spielen. Nach der Erleichterungstheorie hätte dann auch jener Capellmeister Recht gehabt, der, wie ich in meiner Jugend mit eigenen Ohren gehört habe, bei dem berühmten Anfange der *C-moll*-Sinfonie die Bässe ein *Es* vorschlagen liess, damit die Saiten-Instrumente ihre drei Achtel fester einsetzen könnten.

Wie sollte es übrigens kommen, dass Beethoven, der zur Zeit der ersten Aufführungen der *Eroica* noch selbst dirigierte und noch gut hören konnte, nirgendwo die Bindung der fraglichen Accorde für falsch erklärt hat, da er doch sonst häufig und verdriesslich genug auf die Verhöhnung seiner Sachen durch Druckfehler schimpft und z. B. den Abdruck der bekannten zwei unberechtigten Tacte im Scherzo der fünften Sinfonie, den er doch auch durch ein Versehen seinerseits veranlasst hatte, einen „grossen Bock“ in einem an Breitkopf geschriebenen Briefe nennt?

Dass diese zwei Tacte im Scherzo der fünften Sinfonie aus der neuen Partitur endlich weggelassen sind, ist allerdings eine Berichtigung; die Verlagshandlung hat dadurch eine alte Schuld abgetragen, denn der so eben erwähnte Brief über „den Bock“ war gleich nach der Herausgabe der fünften Sinfonie in den Händen derselben. Allein es geschah nichts, um Beethoven's wahren Willen kund zu thun, auch nicht, nachdem im Jahre 1842 Mendelssohn darauf aufmerksam gemacht und den Brief von Beethoven bei Herrn Dr. Härtel eingesehen hatte, was ich in der Kölnischen Zeitung bekannt machte und späterhin in einem besonderen Aufsätze in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, Jahrgang 1852, Nr. 46, ausführlich mittheilte und auch aus inneren Gründen die Ungehörigkeit jener zwei Tacte nachwies — trotz alledem wurden bei den meisten Aufführungen die von Beethoven verworfenen Tacte fortwährend mit gespielt, und in Paris geschieht es noch heute! Es war also hohe Zeit, dass sie in einer neuen Partitur-Ausgabe endlich ausgemerzt wurden. Wie aber, wenn Beethoven's Brief „über den Bock“ nicht vor-

handen wäre und ein heutiger Herausgeber als Beweis gegen alle inneren Gründe sich auf die Autorität des Original-Manuscriptes beriefe und die zwei Tacte wieder abdrucken liesse? *Fiat applicatio!*

Im ersten Allegro derselben fünften Sinfonie ist in der neuen Ausgabe eine Tactpause für das ganze Orchester stehen geblieben, deren Ausmerzung ebenfalls wohl keinem Zweifel unterliegen dürfte. Wir meinen den 121. Tact nach der Fermate mit der Cadenz der Oboe (ältere Partitur von Breitkopf und Härtel S. 36, T. 2 — neuere S. 18, T. 2). Dieser Tact, eine Pause für das ganze Orchester enthaltend, tritt zwischen die anhaltende, streng gegliederte rhythmische Reihe von vier Tacten mit einem fünften hinein! Man verfolge nur den entschiedenen viertactigen Rhythmus vom *C-dur* (S. 33, neue Partitur S. 17) an bis zum Eintritte des Unisono der Fagotte, Bratschen und Violoncelle:



und man wird sich überzeugen, dass jene Tactpause eine Unmöglichkeit ist; sollte sie irgendwie bestehen können, so müsste wenigstens nach den darauf folgenden sechs Tacten wieder eine Tactpause Statt finden.

Wie ist nun aber diese Tactpause in die Partitur gekommen? — Nach einer brieflichen Mittheilung von Felix Mendelssohn über diese Sache an mich ist der fragliche Tact in Beethoven's Manuscript (nach Thayer jetzt im Besitze des Herrn Paul Mendelssohn) allerdings vorhanden, allein er ist ganz leer und auf keinem Linien-System befindet sich das Zeichen einer Pause; diese ist von dem Abschreiber oder Stecher hinzugefügt. Mehr bedarf es wohl nicht, um die zwingenden inneren Gründe für die Ausstossung auch durch einen äusseren zu vervollständigen. Mendelssohn liess in seinen späteren Jahren bei den Aufführungen, die er dirigierte, die Pause weg.

Doch wozu alles dies? Werden die Herren Dirigenten es prüfen und berücksichtigen? Das ist nach vielen Erfahrungen kaum zu hoffen. „Danaiden-Arbeit, lieber Freund!“ würde der alte Schindler sagen, wenn er noch lebte.

Was im ersten Satze der Pastoral-Sinfonie die Fortsetzung der Triolenfigur der ersten Violine drei Tacte lang statt der Pausen auf S. 35 der älteren Partitur betrifft, so ist das allerdings eine Verbesserung in der neuen Ausgabe. Dass Schumann, wie Jahn S. 325 sagt, darauf aufmerksam gemacht, und jetzt die Vergleichung der Original-Partitur die Conjectur gerechtfertigt habe, war uns auffallend, da Schindler diese Stelle in Münster und Aachen immer mit den vollständigen vier Tacten derselben

Figur spielen liess und sie längst in der Biographie Beethoven's, Th. I, S. 157, berichtigt hatte, wo es also heisst: „Im ersten Satze der gedruckten Partitur S. 35 sind die drei Tactpausen in der ersten Violine mit der Triolenfigur des dritten Tactes auszufüllen; diese muss vier Tacte hindurch zu hören sein. Von der Violine übernimmt sie die Violenpartie und setzt sie durch vier Tacte fort!“ — Wieder ein Beispiel von Danaiden-Arbeit!

Dass die Musik zu Egmont von den Anhängseln zu so genannter „Concert-Aufführung“ in der neuen Ausgabe befreit erscheint, ist ebenfalls eine Verbesserung. Wenn aber Jahn S. 318 bemerkt: „Diese von dem Corrector in Leipzig zugesetzten Schlüsse wurden nach damaliger Weise ohne jede Erklärung mit abgedruckt und galten mithin für authentisch, obgleich sie die ursprünglichen Intentionen des Componisten theilweise geradezu vernichteten“ — so ist er erstens darüber in Irrthum, dass die Verleger keine Erklärung darüber abgegeben hätten. Es lag allerdings der ersten Ausgabe in Stimmen ein einzelnes Folioblatt bei, des Inhalts:

L. v. Beethoven's Overture, Gesänge und Zwischenacte zu Egmont, Trauerspiel von Goethe. Verzeichniss der Stücke (in welchem das Lied Nr. 1: „Die Trommel gerühret“, fehlt, obwohl es in den Stimmen befindlich ist!) und Anmerkung: „Es ist zu bemerken, dass die Stücke 2, 5, 6, wenn diese Musik zur Vorstellung gegeben wird, nur bis *Fine* gespielt werden. Zum Gebrauche dieser Musikstücke für Concerte sind von einem andern Componisten Schlusstacte hinzugesetzt worden; es werden daher bei Nr. 2 statt der mit * eingeklammerten zwei Tacte die letzten acht Schlusstacte gespielt. Nr. 5 wird gespielt, wie es sich im Stiche findet (d. h. mit einer Wiederholung des Marsches und einem Schwanz!). Bei Nr. 6 werden ebenfalls statt der mit * eingeklammerten 21 Tacte die letzten 12 Schlusstacte gespielt.“

Dieses lose Blatt mag freilich vielfach verschmissen oder unbeachtet geblieben sein, die jetzigen Eigenthümer der Verlagshandlung wissen vielleicht selbst nichts mehr davon; bei der ersten Stimmen-Ausgabe sind sie durch Veröffentlichung obiger Erklärung von Vorwurf frei; aber bei der späteren Ausgabe der Partitur der Egmont-Musik, welche mit allen Kreuzchen und Schwänzen ohne irgend eine Benachrichtigung über das wahre Sachverhältniss abgedruckt ist, haben sie sich gegen Beethoven vergangen. Dass Beethoven, wie es bei Jahn heisst, seine Einwilligung zu diesen Zusätzen gegeben haben sollte, glauben wir nimmermehr; auch würden die Verleger nicht ermangelt haben, dies auf dem Beiblatt zu bemerken.

Was nun zweitens die „authentische Geltung“ jener Zusätze betrifft, so sind sie so entsetzlich trivial (bei Nr. 6

ist die S...rei am ärgsten!), dass doch wohl nur wenige Dirigenten sie ohne Kopfschütteln gelesen haben mögen; doch mag immerhin genug Missbrauch damit getrieben worden sein. Hier in Köln sind sie, wenigstens in den letzten fünfzehn Jahren, niemals gespielt worden; die verbindenden Gedichte in Concert-Aufführungen waren von mir dermaassen eingerichtet, dass ihre verschiedenen Abschnitte sich stets an die Musik, wie sie Beethoven geschrieben, unmittelbar anschlossen und die Aufführung ein Ganzes bildete. Einen ausführlichen Aufsatz darüber habe ich bereits im Jahrgange 1853 (zweite Hälfte) dieser Blätter, Nr. 6 vom 6. August, drucken lassen — wahrscheinlich auch Danaiden-Arbeit!

Bei der Notiz über die von Beethoven selbst öfters beabsichtigte, aber nie zu Stande gekommene Gesamtausgabe seiner Werke berührt Jahn die Ergänzung in Bezug auf den erweiterten Umfang des Pianoforte mit folgenden Worten, mit denen wir ganz übereinstimmen:

„Beethoven's Betheiligung an der Ausgabe hätte freilich in vielen und wichtigen Beziehungen unersetzliche Vortheile gebracht, manche Schwierigkeiten, die jetzt unlösbar sind, wären gar nicht als solche hervorgetreten; aber sie drohte auch einen bedenklichen Nachtheil herbeizuführen, denn er dachte daran, Aenderungen an seinen Compositionen vorzunehmen. Eine Art der Abänderungen ist bereits erwähnt. Ein namhafter Theil der früheren Clavierwerke ist für Instrumente von nur fünf Octaven geschrieben, und es ist nicht zu verkennen, dass an manchen Stellen dieser beschränkte Umfang die Freiheit des Componisten beengt hat. Man gewahrt deutlich, dass da, wo eine Melodie oder Passage in einer Tonlage wiederholt wird, in welcher die Höhe des Instrumentes nicht ausreicht, um sie vollständig wiederzugeben, Abänderungen nur des äusseren Hemmnisses wegen nöthig geworden sind. Manche Fälle sind so klar und so einfach, dass jeder einsichtige Spieler jetzt die unzweifelhafte Transposition selbst vornehmen kann. Allein anderswo ist es mindestens zweifelhaft, ob nicht ausser der Beschränkung des Instrumentes auch noch andere innere Motive die Abänderung bewirkt haben, und endlich fehlt es nicht an solchen Stellen, wo die Veränderung, wenn sie auch durch den äusseren Zwang veranlasst ist, eine neue Schönheit hervorgeufen, dem Ganzen einen eigenthümlichen Reiz verliehen hat, auf den nun Niemand verzichten möchte. Eine durchgreifende Redaction der älteren Clavier-Compositionen, so dass die Gleichmässigkeit der Parallelstellen nach Maassgabe des erweiterten Umfangs der Instrumente streng durchgeführt würde, wie sie wohl verlangt worden ist, kann daher jetzt in keiner Ausgabe vorgenommen werden: es ist jedem Spieler oder Lehrer zu überlassen, was er in

dieser Hinsicht Beethoven's Intentionen schuldig zu sein glaubt. Ihm selbst hätte allerdings die authentische Interpretation vollständig zugestanden, eine von ihm in dieser Beziehung vorgenommene Revision würde der buchstabengläubigen Pedanterie wie der eigenwilligen Aenderungslust den Boden genommen haben, und wäre dankenswerth gewesen, selbst wenn vielleicht der Consequenz hier und da eine Schönheit als Opfer gefallen wäre. Es ist aber nicht denkbar, dass Beethoven, wenn er seine früheren Compositionen vornahm, sich auf so harmlose Aenderungen beschränkt haben würde, und dass er denselben überall gerecht geworden wäre. Bekanntlich waren ihm manche derselben in späteren Jahren gar nicht recht: er gestand denselben „einiges Talent und guten Willen“ zu, aber er wurde unmuthig, wenn man sie lobte.“ L. B.

Das Musikfest in Worcester.

Das Musikfest des musicalischen Bundes der Städte Worcester, Hereford und Gloucester fand dieses Jahr an den Tagen des 11., 12., 13. und 14. September (Dinstag bis Freitag) zu Worcester Statt. Die Theilnahme von nah und fern übertraf trotz des schlechten Wetters — am ersten Tage wehte ein orkanartiger Sturm und an den folgenden folgte immer ein Regenschauer auf den anderen — alle Erwartung und lieferte sowohl in der Collecte für die Armen an den Thüren der Kathedrale (1214 Pf. St.), als an Abonnements- und Eintrittsgeldern (über 3000 Pf. St.) eine bisher noch nicht dagewesene Einnahme.

Am Morgen des 11. September war Gottesdienst in der Kathedrale, welcher dieses Mal besondere Erwähnung verdient, weil die Predigt des Vicars von Stoneleigh, J. W. Leigh, gegen die Hyper-Orthodoxen gerichtet war, welche die Kirchen durch Aufführungen von Oratorien und ähnlichen Musikwerken für entweiht halten. Der wackere Geistliche bekämpfte siegreich unter allgemeiner Zustimmung diese Ansicht durch eine begeisterte Rede über den Text Chronik I., XXV, 7: „Und es war ihre Zahl (der Sänger im Hause Gottes) mit ihren Brüdern, die im Gesang des Herrn gelehret waren, allesammt Meister, zweihundert achtundachtzig.“ Die Predigt machte dermaassen Eindruck und Aufsehen, dass sie gedruckt werden musste, und während des ganzen Musikfestes war sie in Aller Munde.

Die erste Aufführung brachte das Dettinger *Te Deum* von Händel mit den Solisten Madame Patey-Whytock, Miss Pullen, den Herren Cummings und Thomas; die Solo-Trompete zu der Arie: *Thou art the King of Glory*, welche Händel für seinen Trompeten-Virtuosen Valentin

Snow geschrieben hat, blies Harper von London. Die Chöre waren jedoch die Hauptsache, sie machten einen grossartigen Eindruck. Mendelssohn's 55. Psalm: „Hör' mein Bitten, o Gott!“ (mit englischem Texte) folgte. Mendelssohn hatte diesen Psalm für Sopran-Solo, Chor und Orgel geschrieben, späterhin aber die Orgelstimme für Orchester bearbeitet; in letzterer Gestalt wurde der Psalm hier gegeben. Wiewohl die Erinnerung an Jenny Lind lebendig war, so wusste doch Frau Lemmens-Sherrington durch ihren Vortrag in die Fusstapfen der freilich unerreichbaren Vorgängerin zu treten.

Eine Auswahl aus Costa's Oratorium „Naaman“ schloss die erste Abtheilung; sie bestand nur aus Solostücken, in denen die Damen Lemmens, Tietjens und Dolby, die Herren Cummings und Santley sangen.

Die zweite Abtheilung füllten die beiden ersten Theile von Haydn's „Schöpfung“. Fräulein Tietjens sang die *B-dur*-Arie: „Nun beut die Flur“, Frau Lemmens die übrigen Sopran-Soli; Tenor und Bass waren durch Sims Reeves und Santley besetzt. In den Chören war das aus den drei Städten vereinigte Personal nicht so gut zu Hause, wie später im „Messias“. Mr. Done leitete das Ganze.

Um die oben erwähnte Predigt zu charakterisiren, theile ich Ihnen einige Stellen aus derselben mit.

„Meiner Ansicht nach gibt es kaum Etwas, das mehr zur Erbauung in der Kirche und zur Ehre Gottes gereicht, als der Gesang von Psalmen und die Ausführung heiliger Musik. Denn die Musik verbindet nicht nur Unschuld mit Genuss, sondern erhebt auch die Seele zu Gott und erfüllt das Gemüth mit himmlischen Gedanken und Gefühlen, und diese Wirkung werden wir auch von den majestätischen und erhabenen Oratorien empfinden, welche in dieser Woche in dieser alten Kathedrale aufgeführt werden sollen. Ich weiss wohl, dass es manche gute und treffliche Männer unter den Gegnern der Musikfeste gibt, die ihre Feier in Kirchen missbilligen, und dass sie dabei auch von aufrichtigen Beweggründen ausgehen. Der Vorwurf, dass sowohl unter den Mitwirkenden, als unter der Zuhörerschaft es an Ehrfurcht vor der Kirche mangelt, hat etwas Wahres. Allein gesetzt auch, dass Manche von den Mitwirkenden nur aus weltlichen Motiven an den Oratorien Theil nehmen, und dass Viele unter den Zuhörern bloss erschienen sind, um zu sehen und gesehen zu werden, so bin ich doch der Meinung, dass die niedrigeren Beweggründe der wenigen Einzelnen den erhabenen und religiösen Charakter der Aufführungen im Ganzen nicht beeinträchtigen können. Leider finden sich überall, wo Massen von Menschen auch zu andächtigen Zwecken versammelt sind, unter ihnen auch solche, die so etwas von dem

Charakter eines Judas, oder Ananias, oder Simon Magus an sich haben; in unseren Dorfkirchen und in unseren Kathedralen wird es unter den Chorsängern und unter den Versammelten stets sorglos Lebende, der Gottesfurcht Ermangelnde, deren Gedanken nur auf weltliche Dinge gerichtet sind, geben. Aber kann das denn der Heiligkeit des Ortes oder dem Charakter des Gottesdienstes Abbruch thun? Wahrlich, für die grossartigen Aufführungen der herrlichsten Werke religiöser Musik, die jemals von Sterblichen geschaffen sind und deren Texte grösstentheils aus von Gott eingegebenen Worten der heiligen Schrift bestehen, für solche Aufführungen kann es keine natürlichere und angemessenere Oertlichkeit geben, als den Tempel Gottes, der dazu gemacht ist, dass Preis und Dank und Gebet in seinen Hallen zu ihm aufsteigen! Und sollte der Eindruck solcher Töne nicht manches weltlich umstrickte Gemüth zu wahrer Andacht zurückrufen? Sollte es eine Seele geben, die so taub für Musik wäre, dass sie von einem so erhabenen Halleluja, wie das in Händel's Messias, nicht ergriffen würde? Das kann ich nicht denken. Allerdings kommt die wahre, inbrünstige Andacht von Gott und seinem heiligen Geiste: aber dürfen wir deshalb alles Menschliche, das die schlummernden Gefühle in uns erweckt und das Gemüth für die Aufnahme der göttlichen Gnade stimmt und vorbereitet, verschmähen oder gar verdammen? Zuweilen wird das Feuer zur Flamme durch die Kraft der Beredsamkeit entzündet, zuweilen durch die herzergreifenden Töne eines heiligen Liedes. Wer nicht zu besseren Gefühlen durch die Beredsamkeit des Predigers angeregt wird, wird vielleicht durch die herrlichen Töne geistlicher Musik ergriffen. Nicht alle Menschen sind gleich organisirt, und wir sind nicht berechtigt, die Gefühlsweise Anderer bloss nach der unserigen zu beurtheilen. Wenn die Musik ein hartes Herz erweichen und für die Aufnahme guter und edler Eindrücke empfänglich machen kann, was kann man dann mehr wünschen?*

Mich dünkt, dergleichen vernünftige, von Muckerei und Rationalismus gleich weit entfernte Worte dürften auch bei manchen evangelischen Geistlichen und Kirchen-Vorständen in Deutschland (und Holland) angebracht sein, um sie zu Ueberlassung der Kirchen zur Aufführung von Oratorien zu bewegen, denn dahin gehören sie doch recht eigentlich, so gut wie die musicalischen Messen in die katholischen Kirchen*). Unser Vicar in Worcester ging (oder verging sich — werden die Ueberkirchlichen sagen!)

*) Der Berichterstatter befindet sich noch im Stande der Unschuld und scheint nicht zu wissen, dass ein grosser Theil der katholischen Geistlichkeit nicht einmal die musicalischen Messen mehr in der Kirche zulassen will! Die Redaction.

sogar so weit, von der Kanzel herab namentlich auf die aufzuführenden Werke hinzuweisen, indem er also schloss:

„Wenn Alle in dem Gefühle mitwirken und zuhören, dass sie hier in Gottes Tempel zu seinem Preise und seiner Ehre versammelt sind, so kann es keine grossartigere und erhabene Feier geben, als diejenige, welche wir in diesen Tagen begehen werden. Beginnend mit dem prächtigen *Te Deum* von Händel, welches Gottes Gnade preist, fährt die Aufzählung derselben fort mit der Schilderung der Wunder der Schöpfung und endigt mit der Darstellung der grössten Gnade, der Sendung des Messias zur Erlösung der Menschen. O, möchten doch die Halleluja's, welche wir in den Hallen dieser althehrwürdigen Kirche hören werden, ein schwaches Bild jener ewigen Halleluja's geben, die da dereinst von den englischen Heerscharen werden gesungen werden.“*)

Wenn man das englische Publicum in Oratorien-Aufführungen so zahlreich versammelt sieht und die gespannte Aufmerksamkeit der Zuhörenden wahrnimmt, von denen ein grosser Theil nicht bloss mit den Textbüchern, sondern mit den Clavier-Partituren in der Hand der Musik folgt, so sollte man meinen, dass ein solches Publicum auch in den Abend-Concerten an den Musikfesten sich nur an classischen Werken erfreuen könne. Besucht man nun diese Concerte, so erkennt man das Publicum, das in der Kirche so andächtig zuhörte, im Concertsaale kaum wieder; denn hier rauschen lärmende Beifallssalven und enthusiastische Bravo- und Dacapo-Rufe fast nach jedem Aushängestücke der buntesten Musterkarte, die man Pro-

*) Es ist keine Frage, dass diese Predigt in dem hochkirchlichen England eine Merkwürdigkeit ist; sie beweist in ihrer Sphäre wieder den Tact des englischen Volkes in allen öffentlichen Dingen. Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit an die Hindernisse zu denken, welche der Feier unseres niederrheinischen Musikfestes, nicht etwa, weil es in Kirchen, sondern nur, weil es an den Pfingstfeiertagen gefeiert wurde, von Seiten der Geistlichkeit (der evangelischen — so viel wir wissen) im Bergischen (Regierungsbezirk Düsseldorf) bereitet wurden. Man erzielte in der That eine königliche Cabinets-Ordre im Jahre 1834, wodurch die Feier an den Pfingsttagen verboten wurde. Zwar wurde sie noch „ausnahmsweise“ für 1834 in Düsseldorf und 1835 in Aachen nachgelassen, allein eine förmliche Aufhebung jenes Verbotes brachte erst die königliche Cabinets-Ordre vom 3. April 1836, welche den Städten Aachen, Düsseldorf und Köln (Elberfeld wurde nicht darin genannt) die Feier des Musikfestes an den Abenden der Pfingsttage auf immer gestattete. Es blieb kein Geheimniss, dass es neben den Eingaben des Musikfest-Comite's und des Stadtrathes von Düsseldorf der besonderen Verwendung des Prinzen Friedrich, der damals in Düsseldorf residirte, bei des Königs Majestät bedurft hatte, um das erfreuliche Ziel zu erreichen. Seitdem haben wir nun zwar keine ähnlichen Umtriebe mehr zu befürchten, aber dass ein Geistlicher zu Gunsten des Musikfestes in Aachen, Düsseldorf oder Köln predigte, das werden wir schwerlich erleben.

gramm nennt, und man überzeugt sich bald, dass es den Gentlemen hier gar nicht auf das Was, sondern nur auf das Wie der Ausführung ankommt. Mit Recht heissen dergleichen Concerte in England *Miscellaneous Concerts*, denn ein ärgeres Gemisch von Musikstücken aller Zeiten und Stilarten kann man sich nicht denken. Und diese Concessionen an den Geschmack der Menge finden nicht nur zu London bei den Virtuosen-Concerten Statt, deren Programme bekanntlich oft 30—40 Nummern aufzählen, sondern auch bei den Musikfesten, bei denen doch in Deutschland das Concert des dritten Tages, das so genannte Künstler-Concert, immer noch bis auf einen gewissen Grad das Gepräge der Classicität trägt.

Es war daher schon etwas Aussergewöhnliches, dass das erste Concert in Worcester die Overture, Introduction und eine Auswahl von Gesängen (6—7 Nummern) aus Weber's „Euryanthe“ als ein mehr oder weniger zusammenhängendes Ganzes brachte, bei dem auch der Chor mitwirkte. Unmittelbar darauf folgten aber eine Romanze aus Verdi's *Ballo in Maschera*, eine Ballade von Blumenthal und eine Violoncell-Tarantella; und die zweite Abtheilung des Concertes enthielt neun Nummern: Overture (*Cheval de bronze*) von Auber, Arie (*Domino noir*) von Auber, Tenor-Arie aus Oberon von Weber, Scene aus Semiramis von Rossini, Quintett („Hm, hm, hm, hm“) aus der Zauberflöte von Mozart, Arie mit Chor aus Händel's „*Allegro e Pensieroso*“, englische Ballade von Claribel, Terzett aus *Il Matrimonio segreto* von Cimarosa, Marsch aus der „*Athalia*“ von Mendelssohn, bei dessen Klängen die Leute zum Saale hinaus marschirten. Es waren ihrer an 800 da gewesen.

(Schluss folgt.)

Ein Concert in Mexico.

Gegen 6 Uhr Abends kehrte ich, befriedigt von meiner Partie, mit der Eisenbahn nach Mexico zurück und konnte noch ein vortreffliches Concert besuchen, das im Deutschen Hause abgehalten wurde.

Dieses Concert war ein so gutes, dass ich desselben eingehende Erwähnung thun muss.

Der deutsche Club hatte dasselbe veranstaltet, um den Verein, welcher ein wenig im Rückschreiten begriffen sein soll, wieder etwas in Aufnahme zu bringen, und deshalb nichts gespart, was den Concert-Abend zu einem gussreichen machen konnte.

Der kleine Saal war festlich decorirt und nur Personen eingeladen worden, die zu den besten der mexicanischen Gesellschaft gehörten. Man hatte keine Eintritts-

karten verkauft, sondern mit Discretion vertheilen lassen. Daher kam es, dass nur die reichsten Kaufleute, die Consuln, der österreichische Gesandte Graf Thun, eine Menge höherer Officiere, Beamte, Aerzte und Künstler anwesend waren. Nur Ball-Toiletten der Damen, Fracks und Uniformen wurden in den glänzend erleuchteten Räumen des Deutschen Hauses gesehen.

Als Mitwirkende im Concerte wurde der deutsche Gesangverein, die österreichische Militärmusik, die Opernsängerinnen Sulzer und Sawerthal und der Pianist Boekelmann genannt.

Nachdem der Saal von einer eleganten Damenwelt, unter welcher sich auch Engländerinnen, Spanierinnen, Französinen und Americanerinnen befanden, fast überfüllt worden war, begann das Concert um 8 Uhr 30 Min.

Ich will hier nur einfach erwähnen, dass die Leistungen des Orchesters gut waren und dass die Sänger unter allen Liedern „Was ist des Deutschen Vaterland?“ von Reichardt und das „Wachtlied“ von Otto am besten vortrugen.

Die Bravour-Piecen des Herrn Boekelmann und unter diesen besonders die von ihm so pompös introducirt 27. Sonate von Beethoven kamen nicht zur Anerkennung, vielleicht kaum zum Verständniss.

Herr Boekelmann hatte über Beethoven's prachtvolles Werk folgenden musicalischen Schwulst auf der vierten Seite des Programms losgelassen und sich dadurch selbst geschadet. Man las auf der Rückseite mit Erstaunen:

„Sonate von L. v. Beethoven (Op. 27). (*Quasi fantasia*.) *Adagio*. Die weihevoll Melancholie eines tief in sich gekehrten Gemüthes in stiller, heiliger Ruhe; ein Friedhof bei salbem Mondschein mit Graburnen unter Trauerweiden ist hierzu ein stimmungsverwandtes Gemälde. Das *Allegretto* geht aus dem Trauersatze hervor und führt in eine Stimmung hinüber, die durch Thränen lächelt und das frühere schmerzliche Gefühl in süssmilde Tröstung umstimmt. *Presto agitato*. Angst- und Schreck-Accente und wildes Schwelgen im Spiele der entfesselten Gefühle wechseln mit Momenten grossartig resignirter Fassung voll hoher Seelenwürde, bis es nach furchtbarem Leidenschafts-Taumel (nach der im Triller gleichsam wildlachenden Cadenz) wie todesmatt daniedergeht, um dann noch ein Mal im letzten Aufflackern mit Hestigkeit abubrechen.“

Frau Sulzer genügte meinen Ansprüchen an eine Opernsängerin durchaus nicht. Sie ist das, was man auf gut Deutsch „ausgesungen“ nennt, und reichte mit ihren Stimmmitteln kaum für den kleinen Saal aus. In den tiefen Lagen genügt sie noch, und man hört es ihrem Gesange an, dass sie Schule hat. Fräulein Sawerthal wurde

für ihre „Gute Nacht“ und „Herein“ heftig applaudirt. Sie hat die kräftige Figur und das Gesicht einer tüchtigen mecklenburgischen Köchin, singt aber recht hübsch und markirt den Text. Das „Herbstlied“ von Mendelssohn wurde *da capo* begehrt.

Die Generosität des „deutschen Clubs“ ging so weit, dass man die Damen mit verschiedenen Sorten Eis, Limonaden und Kuchen tractirte, und die Gesellschaft verliess gegen Mitternacht ziemlich vergnügt das Concert.

Da ich einmal im Musik-Thema bin, so will ich das erste Auftreten der Angela Peralta im hiesigen italiänischen Opernhause nicht unerwähnt lassen.

Nachdem mit ihrem Empfange ein Humbug gemacht worden war, der Barnum zur Ehre gereicht hätte, überschlugen sich einige mexicanische Poeten in den öffentlichen Blättern fast vor Vergnügen über ihr Erscheinen. Einer derselben „pumpte den Himmel an“, um Vergleiche für sie zu finden, und schwur beim Barte des Propheten, dass sich die Nachtigall beschämt verstecken würde, wenn sie erst die Peralta habe singen hören. So viele Distelblumen zogen denn auch eine Masse Esel nach dem Opernhause, und am ersten Abende ihres Auftretens (in der Sonnambula) wurden einzelne Parterre-Sitze mit 10 Pesos, die Logen mit 100 bezahlt. Sie wurde bei ihrem Erscheinen mit Blumen überschüttet und soll in der That recht gut gesungen haben, ohne indessen eine Jenny Lind, Patti oder Sontag zu sein. Die Mexicaner sind nun freilich noch immer in ihrem Peralta-Paroxysmus, aber die vernünftigeren gestehen doch zu, dass sie schon Besseres hörten, ohne dass sich die Nachtigallen beschämt versteckt hätten. Was die Peralta durch ihr Auftreten bisher errungen hat, sind Blumen, schlechte Gedichte, massenhafte Hervorrufe und die zweifelhaft beseligende Aussicht, bei einem Hof-Concerte zu singen.

W. Winckler. (K. Z.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Frankfurt a. M., 2. October. Nach der den Beamten und Künstlern des Hoftheaters in Wiesbaden durch Herrn v. Hülsen gewordenen Mittheilung ist dasselbe nunmehr vom 1. October ab königlich geworden. Zum Intendanten des Theaters ist Herr v. Bequignolles ernannt. Civil-Behörde ist das Civil-Commissariat. Am Sonntag wurde zur Feier des Geburtstages Ihrer Majestät der Königin als Fest-Oper „Undine“ gegeben. Bei derselben Gelegenheit hatten die öffentlichen Gebäude in den preussischen und nassauischen Landesfarben geflaggt.

Berlin. Die königlichen Theater haben ihre Preise wieder erhöht. In Anbetracht des grossen Zudranges zu Billets, wobei der niedrigere Preis in vielen Fällen nur den Billethändlern zum Vortheile gereicht, kann man dies nur gerechtfertigt finden. Andererseits erscheint aber auch das Monopol, welches die königlichen Theater hieselbst für die Aufführung classischer Schauspiele und

ernster Opern noch immer besitzen, um so unhaltbarer, je geringer der Theil der Bevölkerung ist, welchem der Besuch dieser Theater annoch möglich ist. Auch die bei den hiesigen Privat-Theatern vielfach gerügte Frivolität der Stücke hängt wesentlich mit jenem Monopol zusammen.

Die durch den Tod des Dr. A. B. Marx an der berliner Universität erledigte Professur der Musik ist dem Musik-Director H. Bellermann, welcher sich durch sein „Lehrbuch vom Contrapunkte“ und eine Schrift über „die Mensuralnoten und Tactzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts“ bekannt gemacht haben dürfte, verliehen worden.

Am 24. September fand in Berlin in der St. Hedwigskirche die Trauung des Fräuleins Marie Taglioni mit dem Fürsten Windischgrätz Statt.

Für das breslauer Stadttheater ist Dr. Leopold Damrosch als Capellmeister engagirt.

Der König von Baiern hat seinem Schützling Richard Wagner einen Stock geschenkt, dessen Knopf einen in Gold getriebenen, mit Brillanten besetzten Schwan im Werthe von einigen Tausend Gulden darstellt.

Die A. Allgem. Ztg. schreibt aus München: „Kunstfreunde wird es interessiren, zu erfahren, dass demnächst Mozart's Don Juan dahier aufgeführt wird, und zwar mit Hinzufügung der Original-Recitative und einiger Nummern, welche bisher stets ausgelassen wurden. Die Oper wird in Costümen und Decorationen neu ausgestattet, der Text ist theilweise nach der Uebersetzung von Wendling (?) und die Inszenirung nach Wolzogen's Vorschlägen. Dann kommt die „Africanerin“ zur Aufführung. Endlich wird dann auch der längst vorbereitete „Wunderthätige Magus“ von Calderon mit Musik von Rheinberger die erste Aufführung erleben.

Im münchener Hoftheater wurde am Namens- und Geburtstage des Königs (25. August) die Oper „Richard Löwenherz“ von Grétry bei festlich beleuchtetem Hause und vor einem äusserst glänzenden Publicum aufgeführt. Die Oper fand jedoch nur eine sehr kühle Aufnahme. (Grétry und Wagner passen freilich nicht zusammen!)

Wien, 18. September. Viele werden den alten, blinden Geiger kennen, der oft stundenlang in den Durchgängen des Zwettelhofes, Schottenhofes, unterm Schwibbogen die Mildthätigkeit der Vorübergehenden durch sein Spiel in Anspruch nahm. Er ist vor einigen Tagen gestorben. Seit zwanzig Jahren blind, hatte er sich ein Vermögen gesammelt. Man fand nach seinem Tode in der Tischlade ein rechtskräftig abgefasstes Testament, in welchem er seines Bruders Sohn, der als ein gering besoldeter Beamter auf einem fürstlichen Gute in Ungarn lebt, zu seinem Universalerben mit einem Betrage von 10,600 Fl. einsetzte, ausserdem seine Führerin, die ihn stets begleitete, mit einem Legate von 6000 Fl. bedachte. Das Geld fand man theils in Staatspapieren, theils in Silber, von welchem über 1000 Fl. in Sechserln vorhanden, in einer alten Truhe, die unter dem Bette des Gestorbenen stand.

Erschien der Erfolg der ersten Aufführung von Offenbach's dreiactiger Oper „Blaubart“ im Theater an der Wien als kein glänzender, so war der des zweiten Abends ein um so nachhaltigerer. Das zahlreich versammelte Publicum brachte nicht jene rigorose Kritikerstimmung mit, man unterhielt sich und theilte den Beifall

viel reicher aus, als das erste Mal. Gehört zwar die Musik des „Blaubart“ nicht zu den frischesten und erfindungsreichsten Offenbach's, und zeigt sie vom Standpunkte der „Schönen Helena“ keinen weiteren Fortschritt, so birgt sie nichts desto weniger viel des Anmuthigen, Einschmeichelnden und Heiteren. Sie befriedigt das Ohr und erheitert den Sinn. Den Fonds seiner Laune hat der Componist dem ersten Acte vornehmlich geschenkt; die übrigen, zwar nicht minder reich dotirt, stehen eben deshalb einiger Maassen zurück, weil in den späteren Acten die erwartete grössere Steigerung fehlt.

Das Verzeichniss der in den philharmonischen Concerten in Wien während der bevorstehenden Saison zur Aufführung gelangenden Orchesterwerke enthält unter Anderem: Beethoven: Sinfonien Nr. 6, 8, 9; Egmont-Musik; Overture zu Leonore Nr. 2. Weber's „Aufforderung zum Tanze“ von Berlioz und dessen „Carnéval roman“. Schumann: Sinfonie Nr. 2, Overture, Scherzo und Finale. Wagner: Faust-Overture. — Neu: Suiten von Raff und Lachner, Sinfonien von Hiller und Bargiel.

Fräulein Orgenyi, von der die Reclame verbreitet hatte, dass sie das königliche Hoftheater in Berlin aus patriotischen Gefühlen verlassen habe, hat bei ihrer Antrittsrolle auf dem Hof-Operntheater in Wien als Amina eine strenge Beurtheilung in den W. Bl. f. Theater u. s. w. von Z. gefunden. Es heisst darin u. A.: „Nicht die Reclame, die von Berlin herüberflog und hier, mit patriotischen Motiven verbrämt, ziemlich lebhaft forttrasselte, hat uns auf die künstlerische Bekanntschaft des Fräuleins Aglaja v. Orgenyi neugierig gemacht, sondern der Umstand, dass Fräulein Orgenyi als die vorzüglichste, ja, die Lieblingsschülerin der Frau Garcia-Viardot gepriesen wurde. Wenn auch — so dachten wir — dem Fräulein Orgenyi Dies und Jenes zur dramatischen Künstlerin fehlen sollte, so wird sie doch eine tüchtige Gesangsbildung mitbringen, und das wäre schon etwas. Wir gestehen, in unseren Erwartungen nicht wenig getäuscht worden zu sein. Fräulein Orgenyi war befangen, war vielleicht nicht stimmlich disponirt. Dem Gesange fehlte alle Beseelung, dem Vortrage die Sicherheit, dem im letzten Acte bis zur förmlichen Erschöpfung ermatteten Organe die Ausdauer. Von einer Lieblingsschülerin einer Viardot aber, die als Amina auftritt, war man aber unter allen Umständen berechtigt, eine fliessende Scala, einen correcten Triller zu erwarten, hörten aber Scalen und Triller, die weder das richtige Tempo, noch die genaue Distanz zu halten vermochten. Fräulein Orgenyi, in den meisten Beziehungen noch unfertig, hat also noch viel zu lernen. Die Vorzüge des Fräuleins bestehen dormalen lediglich in ihrer leicht ansprechenden, aller Nuancen fähigen und im Tone feststehenden, in den tiefen Lagen zwar gepresst und verschleiert, in den höheren aber angenehm klingenden Stimme, in der reinen Intonation und dem Bestreben, die Situation auch durch Spiel und Geberde zum Ausdruck zu bringen, obwohl die diesfälligen Resultate das Maass des Gewöhnlichen nicht übersteigen.“

Alfred Jaell wird bis zum 20. October mit seiner Gattin in Interlaken bleiben und dann eine Reihe von Concerten in der Schweiz geben. Auch Joachim wird zu derselben Zeit in der Schweiz in den Concerten spielen.

Die Herren Servais und Leonard, deren beabsichtigter Austritt aus dem brüsseler Conservatorium so allgemeines Bedauern erregt hatte, haben auf dringendes Anliegen des Ministers des Innern, der für ihre Erhaltung bedeutende Opfer bewilligte, sich entschlossen, in ihrer bisherigen Stellung zu verbleiben.

Paris. In voriger Woche ist Gottfr. Engelbert Anders, langjähriger Mitarbeiter an der *Revue et Gazette musicale* und gelehrter Schriftsteller über Musik, nach längeren Leiden gestorben. Er war 1795 zu Bonn geboren, hatte gründliche philologische und literar-historische Studien gemacht und sich 1829 in Paris niedergelassen. Er beschäftigte sich unter Anderem mit einer französischen Bearbeitung von Forkel's Geschichte der Musik und mit einem musicalischen Wörterbuche, war aber durch körperliche Beschwerden gezwungen, seine Arbeiten häufig zu unterbrechen. Er schrieb auch Artikel in der früheren Allgemeinen Leipziger Musik-Zeitung. Im Jahre 1831 gab er eine Broschüre: *Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son secret*, heraus, auch in der Zeitschrift „Cécilia“ erschien in Nr. 56 ein interessanter Artikel über die „Geschichte der Violine“ von ihm. Seine *Détails biographiques sur Beethoven. Paris, 1839*, sind nach Wegeler und Ries bearbeitet. Seit 1833 war er an der k. Bibliothek angestellt als Conservator der musicalischen Abtheilung.

Von neuen Opern werden im December Verdi's „Don Carlos“ in der grossen Oper und „Mignon“ von Ambr. Thomas in der *Opéra comique* zur Aufführung kommen; auch Auber ist noch nicht gesonnen, auf seinen Lorbern zu schlafen: er ist mit der Composition einer Oper: *Le premier Jour de bonheur*, von Donnery und Cormon beschäftigt.

Nach Baciocchi's Tode ist die Stelle eines *Surintendant général des théâtres* eingegangen. Dagegen ist Camille Doucet zum *Directeur général à l'Administration des théâtres* ernannt worden.

New-York. Herr Dawison hat sich noch nicht wegen seines Gastspiels entschlossen. Von einer zuverlässigen Seite sind ihm für sechszig Vorstellungen 30,000 Doll. geboten worden, während von anderer Seite ihm für zehn Abende 10,000 Doll. garantirt werden sollen. Man weiss bis jetzt noch nicht, mit welchen dieser höchsten und hohen Herrschaften Herr Dawison sich einlassen wird.

Ankündigungen.

Mein vollständig assortirtes Lager der ausgezeichnetsten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

in allen Preisen von Thlr. 275 bis Thlr. 850 empfehle ich zu geneigter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bel,

Nr. 1 Marspfortengasse.

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, Hühle Nr. 1.

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.