

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstsfreunde und Künstler.

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

Nr. 31.

KÖLN, 4. August 1855.

III. Jahrgang.

Frohsinn und Schwermuth.

Oratorium von G. F. Händel.

Clavier-Auszug von F. W. Rühl.

Unsere Leser werden sich erinnern, dass Prof. Gervinus in diesen Blättern (Jahrgang 1853, Nr. 4 und 5, vom 23. und 30. Juli) zuerst auf das oben genannte, bisher in Deutschland so gut wie gänzlich unbekannte Werk Händel's nicht nur aufmerksam gemacht, sondern auch eine vollständige metrische Uebersetzung des Textes von Milton mitgetheilt und eine ausführliche Analyse des musicalischen Charakters nicht nur des Ganzen, sondern auch der meisten einzelnen Nummern gegeben hat.

Herr F. W. Rühl hat zu dem Clavier-Auszuge, der in einer schönen Ausgabe bei N. Simrock in Bonn erschienen ist, ein „Vorwort“ geschrieben, in welchem er zunächst die historischen Nachrichten, die Gervinus in jenem Aufsatze über die Zeit der Entstehung dieses Oratoriums u. s. w. (im Jahre 1740) gibt, wiederholt und dann also fortfährt:

„Nach des Meisters Tode scheint diese Arbeit mehr oder weniger vergessen worden zu sein, in öffentlichen Concerten wurde sie nicht mehr gehört*). In neuester Zeit benutzten zwar Privat-Gesellschaften einzelne Nummern daraus zu ihren besonderen Zwecken, sie sangen auch wohl das Werk im häuslichen Kreise mit Clavier-Begleitung ganz durch, wie z. B. in Heidelberg bei Gervinus, der auch öffentlich auf dasselbe hinwies; gleichwohl darf es sich der Unterzeichnete zur hohen Ehre rechnen, dieses Oratorium mit dem hier unter seiner Leitung stehenden Gesang-Vereine im November 1853 zur ersten öffentlichen Aufführung in Deutschland gebracht zu haben. Der bei dieser Gelegenheit vielseitig kund gegebene Wunsch nach einer deutschen Ausgabe des Werkes in mehr zugänglicher Form ist die nächste Veranlassung zur Bearbeitung dieses Clavier-Auszuges geworden.“

Wir wollen Herrn Rühl keineswegs das Verdienst bestreiten, das fragliche Oratorium wahrscheinlich zuerst in Deutschland mit Orchester aufgeführt zu haben; allein die Ehre, das Werk aus der Vergessenheit gezogen zu haben, gebührt Gervinus und seinem Gesangkreise in Heidelberg und seiner Analyse des „Allegro“ in diesen Blättern. Letztere erschien im Juli 1853, und ohne dieselbe dürfte Herr Rühl schwerlich im November an seine Aufführung gedacht haben*). Wenn er aber gar über einen Aufsatz, welcher neunzehn Spalten in unserer Zeitschrift füllt, mit den Worten hinweg geht, welche wir in der Stelle seines Vorwortes oben gesperrt gedruckt haben, so ist dies ein Unterlassungs-Vergehen, das um so auffallender erscheint, als Prof. Gervinus, mit dessen Texte der Clavier-Auszug (wie auf dem Titel bemerkt) erschienen ist, doch offenbar Herrn Rühl die Benutzung desselben zur Förderung der guten Sache gestattet haben muss, und ferner der bei Weitem grösste Theil des Vorwortes nichts Anderes enthält, als was Gervinus bereits in jenem Aufsatze ausführlicher und eindringlicher gesagt hat.

Nach diesem Tribute, den die Kritik dem *Suum cuique* schuldig war, stehen wir keinen Augenblick an, Herrn Rühl für seine aus Verehrung des Meisters unternommene und mit grossem Geschick durchgeföhrte Arbeit den aufrichtigsten Dank auszusprechen, in welchen die ganze musicalische Welt einstimmen wird, d. h. derjenige Theil derselben, welcher die ewigen Monamente, die an der Entwicklungs-Bahn der Tonkunst stehen, heilig hält und es jedenfalls für Gewinn achtet, wenn wieder eines derselben

*) Nach einer Aeusserung von Gervinus in dessen vortrefflichem Aufsatze über das völlig, selbst dem Namen nach vergessene Oratorium *Susanna* von Händel (s. Jahrgang 1854, Nr. 50 und 51, vom 16. und 23. December dieser Zeitschrift), dessen metrische Text-Uebersetzung er ebenfalls a. a. O. mittheilt, ist der *Allegro* und *Pensieroso* „wenigstens in England immer verbreitet und in Familien und Schulen beliebt gewesen“.

Anmerkung der Redaction.

*) Auch über diese Aufführung ist in unserer Zeitschrift ausführlich berichtet worden; siehe die Correspondenz aus Frankfurt a. M. vom 25. November 1853 in Nr. 23 (vom 3. December, Jahrg. 1853) von A. Schindler.

— noch dazu von einem solchen Baumeister, wie Händel! — ausgesunden und für die Betrachtung und das Studium der Gegenwart gerettet wird.

So viel sich ohne Einsicht der Partitur beurtheilen lässt (die Partitur ist übrigens in der *Standard Edition* von Händel's Werken gedruckt, und zwar von J. Moscheles herausgegeben — eine Notiz, welche wohl eine Stelle in dem Vorworte verdient hätte), ist der vorliegende Clavier-Auszug mit lobenswerther Sorgfalt und einer Gewissenhaftigkeit gemacht, welcher die Rücksicht auf die Bequemlichkeit des Spielers aufgeopfert ist — und das mit vollem Rechte; denn erstens will man ein unbekanntes Werk, dessen Partitur nur den grossen Bibliotheken und den mit zeitlichen Gütern gesegneten Menschen zugänglich ist, so treu wie möglich vom Original copirt haben, so dass man im Kupferstiche nichts davon verliert, als die Farbengebung, d. h. ohne Gleichniss im Clavier-Auszuge nichts als die Instrumentirung; und zweitens ist die Technik im Clavierspiel so fortgeschritten und bis auf eine gewisse Stufe so sehr Gemeingut geworden, dass auch die Begleitung des Duetts Nr. 48 kaum der Entschuldigung wegen ihrer Schwierigkeit bedurfte, zumal da das Tempo ein so langsames ist.

Nach einer Andeutung im Vorworte scheinen die Tempo-Bezeichnungen alle von Herrn Rühl herzurühren. Wir wissen nicht, ob Moscheles bei der Partitur-Ausgabe gar nichts in dieser Hinsicht gethan hat. Höchst schwierig dürfte freilich bei diesem Oratorium die Erledigung dieses Punktes sein, da bei demselben die Tradition nicht zu Hülfe kommen kann, wie dies — wenigstens in England — bei dem *Messias* u. s. w. der Fall ist.

Die dynamischen Bezeichnungen scheinen uns hier und da für Händel'sche Musik zu gekünstelt; das Raffinement der Contraste zwischen *Forte* und *Piano*, und vollends die häufige Anwendung des *Pianissimo* hat der Alte schwerlich gekannt. Nun, Herr Rühl will die bezeichnete Vortragsweise wie natürlich auch für nichts Anderes als seine individuelle Auffassung geben.

Auffallend war uns im Vorworte die Bemerkung über den Vortrag der Chöre. „Das übliche, so genannte Chorsingen“ — heisst es daselbst — „mit allenfallsiger Abwechselung von *Piano* und *Forte*, oder, wenn's hoch kommt, gelegentlich mit einem allgemeinen *Crescendo* oder *Decrescendo* [bei Händel ??], genügt hier keineswegs, die feine Charakteristik der Composition entsprechend wiederzugeben. Es wird vielmehr dabei verlangt, dass jede Chorstimme ihren Theil selbstständig mit dem vollendeten Ausdruck einer obligaten Solostimme [eine Solostimme dürfte wohl

immer obligat sein] vortrage und allen Anforderungen genüge, die man an einen Einzelgesang zu stellen berechtigt ist.“

Wir können der Anwendung dieses Grundsatzes gerade auf Händel's Chöre gar nicht bestimmen; diese erfordern die einfachste, so wenig wie möglich colorirte Vortragsweise; natürliche Kraft der Massen ist das Element, in welchem sie sich bewegen; alles, was nach Sentimentalität und theatralischer Affectation nur von Weitem aussieht, ist dabei ein wahrer Gräuel. Im vorliegenden Oratorium aber, in welchem die Chöre erstens sehr wenig zahlreich, ferner alle sehr kurz und bis auf den Schluss-Chor des II. Theiles und den End-Chor des Ganzen durchaus nicht polyphon gearbeitet sind, wie das sonst Händel's Art ist: — was hier gerade diese Bemerkung soll, können wir nicht einsehen.

Das Oratorium (eigentlich eine *Cantate*, bei deren deutschem Titel das Wort „Schwermuth“ eine zu starke Bezeichnung für den Gegensatz zu „Frohsinn“ zu sein scheint, indem Milton's *Pensieroso* mehr den Ernst und allenfalls die schwärmerische Stimmung ausspricht, als eine wirkliche Melancholie) enthält 49 Nummern, wovon nur 9 Chöre, eine einem Duett zwischen Sopran und Tenor, alle übrigen aber einzelnen Recitativen und Arien zukommen. Von den Chören haben nur drei (Nr. 30, 40 und 49) eine selbstständige und etwas ausgeführtere Form; die anderen sind den Arien angehängt als eine Art vierstimmigen Refrains, von denen besonders die von heiterem Charakter sehr frisch und anregend sind. Dagegen halten die genannten drei Nummern, namentlich 40 und 49, auch nicht einen entfernten Vergleich mit den Chören in Händel's bekannten Oratorien aus.

Ueberhaupt können wir die Begeisterung, welche sich für den absoluten Werth dieser Composition in allen ihren Theilen bei Gervinus ausspricht, nicht ganz theilen, so ehrwürdig und für die Kunstgeschichte erspriesslich sie selbst und ihre Früchte auch sind. Dadurch, dass Händel von der langen Reihe von Sologesängen dem Alt nur einen, Recitativ und Arie (Nr. 26 und 27), dem Bass nur zwei, die sehr ansprechende und für den Sänger dankbare Jagd-Arie in *Es-dur* (Nr. 18) und die Arie des „Gemässigten“ (Nr. 42), alles Andere aber dem Sopran oder dem Tenor zugetheilt hat, musste schon nothwendig eine gewisse Eintönigkeit erzeugt werden, welche durch den Wechsel des Charakters der Arien keineswegs verbannt wird. Manchem dürfte es auch sonderbar vorkommen, dass der Componist

dem Sopran die Rolle des Schwermüthigen, dem Tenor die andere zugetheilt hat.

Es scheint uns aus der Behandlungs-Art der Solostücke und aus der Zurücksetzung der Chöre offenbar hervorzugehen, dass Händel dieses Werk vorzüglich für den Glanz der Virtuosität geschrieben hat, und dass der sonst so strenge Meister hier einmal dem Zeitgeschmacke, vielleicht auch einzelnen ausgezeichneten Künstlern, über die er gerade verfügen konnte*), Zugeständnisse gemacht, überhaupt den damaligen Dilettanten und dem grossen Publicum etwas zum Besten habe geben wollen, das ihnen auf der Stelle mundete. Dass er dabei immer Händel bleibt und folglich eine Menge von schönen Gedanken, lieblichen und anmutigen, so wie tief empfundenen Melodieen aus seiner Feder quellen, wird Keinen wundern.

Höchst interessant ist nun aber das Werk gerade durch jene seine Bestimmung, indem wir in ihm trotzdem, dass Händel's Eigenthümlichkeit überall zu Tage tritt, doch eine ganz neue Seite des Meisters kennen lernen, nämlich eine Schreibweise im freien Stil, und noch dazu eine humoristische Auffassung und Ausdrucksweise, wie sie vielleicht in einzelnen Partieen seiner Opern, in den Oratorien aber, wie natürlich, sonst nirgends vorkommt. Ob der Humor des Alten überall die Gränzen inne hält, *quos ultra citaque nequit consistere pulchrum*, mögen wir nicht entscheiden; dass er aber bei der Tenor-Arie in *F*, Nr. 5, und dem anschliessenden Lach-Chor selber herzlich gelacht habe, können wir uns sehr gut vorstellen und wollen denn auch unseren Lesern dieselbe Freude bereiten. Der Froh- sinnige singt:

Und La - - - - - chen, das vor Wonne stöhnt.

und La - - - - - chen, das vor Wonne stöhnt.

Und La - - - - - chen, das vor Wonne stöhnt.

- - - - - chen, das vor Wonne stöhnt.

Ja, es geht noch lustiger (aber nicht eben leicht ausführbar) zu, wenn bei der Wiederholung der obigen Phrase des Solo-Tenors durch den Chor-Tenor der Chor-Sopran diese in Sechszehnteln



imitirt — ein Vorbild von Mozart's Papapapapapageno und den modernen Violin-Kunststückchen.

Dass Händel so genannte Malerei in der Musik liebt und auf geschmackvolle Weise auszuführen versteht, wissen wir. Das vorliegende Oratorium besteht aber grösstenteils aus Tonmalerei; es wird mithin des Guten zu viel gegeben, zumal, da es in der That nicht überall etwas

*) Herr Rühl bemerkt über das Recitativ des Alts, Nr 26: „Dieses Recitativ hatte Händel wohl ursprünglich mit Berücksichtigung der Stimmittel einer einzigen Persönlichkeit geschrieben und theilweise in einer über alle Begriffe tiefen Tonlage gesetzt. Um einer allgemein möglichen Ausführbarkeit willen sind die betreffenden tiefen Stellen hier abgeändert worden.“ — Die Abänderung mochte Statt finden, sie musste aber in kleinen Noten über den Original-Noten Händel's gesetzt werden; jetzt aber fehlen diese letzteren ganz und mit ihnen ein interessanter Beweis theils für unsere obige Vermuthung, theils für die Existenz tiefer Stimmen, welche sich nur in einer Zeit als solche conserviren konnten, wo man die Stimmen in ihren natürlichen Schranken ausbildete und nicht den ganzen Ruhm der Gesanglehrkunst darein setzte, jedem Alt und jedem Bass eine widernatürliche Höhe anzuquälen. Bei der ersten Herausgabe eines alten Werkes ist diplomatische Treue eine Hauptsache. Es würde uns lieb sein, wenn uns Herr Rühl das Original jenes Recitativs mittheilte.

Gutes ist. Denn wir können bei aller Pietät für Händel'sche Musik doch unserem Herrn Correspondenten in Frankfurt (in Nr. 29 vom 3. December 1853) nur beistimmen, wenn er gar manches, was wir hier von dieser Art finden, wie z. B. die Nachtigallen-Arie mit dem Flöten-Solo, für Getändel und langweilige Spielerei erklärt.

Unsere oben ausgesprochene Ansicht, dass Händel dieses Werk hauptsächlich geschrieben habe, um dem damaligen musicalischen Dilettanten-Publicum zu gefallen, vielleicht auch um die grosse Menge, welche den Italiänern anhing, die dem deutschen Meister bekanntlich viel Verdriesslichkeiten bereiteten, von jenen abzuziehen und durch einige Gefügigkeit wieder für sich zu gewinnen, — diese Ansicht wird nicht bloss durch das Vorherrschen der Arien, sondern besonders auch durch deren bravourmässige Behandlung bestätigt. Sowohl die Tenor-, als besonders die Sopran-Partie erforderten Stimmen von bedeutendem Umfange und von tüchtiger Schule, konnten sich dann aber auch im Glanze der Coloratur, dem Geschmacke der Zeit nach, zeigen. Man betrachte nur Figuren für Sopran, wie folgende:



und:



welche letztere sich durch verschiedene Tonstufen 22 Mal hinter einander wiederholt, ausserdem aber in derselben Arie noch 16 Mal vorkommt. In beiden Arien wetteifert der Sopran dort mit der Flöte, hier mit dem Violoncell und der Violine.

Dies führt uns auf die eigenthümliche, von Händel's Weise in den übrigen Oratorien abweichende Behandlung der Instrumente neben dem Gesange. Finden wir auch sonst hier und da, z. B. in dem lydischen Brautliede im Alexanderfest, eine reizende melodische Vermählung eines Instrumentes (dort des Violoncells) mit der Singstimme, so hat diese Begleitung den durch das Wort „Vermählung“ bezeichneten Charakter; in „Frohsinn und Schwermuth“ aber ist die Instrumental-Solostimme neben dem Gesange selbst-

ständig und virtuosenartig behandelt, welches so weit geht, dass dem Spieler sogar Raum für willkürliche Cadenzen gelassen ist! Das beweist denn doch offenbar, dass hier ein gewisser Concert-Luxus vorherrscht, wie wir ihn in keiner von den bisher gedruckten Compositionen Händel's finden, und dass gerade dieser Umstand die Wichtigkeit der Herausgabe des *Allegro und Pensieroso* in Deutschland für die Geschichte der Musik ganz ausserordentlich erhöht.

Wir halten es für nöthig, bei diesem Punkte, den Gervinus' Besprechung weniger berührt hat, ins Einzelne zu gehen.

In der Tenor-Arie Nr. 14, *G-dur*, in dem Rühl'schen Clavier-Auszuge „Lerchengesang“ überschrieben (wir wissen nicht, ob diese und die ähnlichen Ueberschriften von Händel oder von Gervinus herrühren), ist das Violin-Solo die Hauptsache, die Melodie tritt gegen dasselbe in den Hintergrund. In Nr. 16, Sopran-Arie in *D-dur*, beginnt die Flöte mit Trillern „ad libitum“ und ergeht sich dann des Weiteren in einem Ritornell von 21 Tacten, worauf sie 60 Takte lang theils mit der Singstimme abwechselt, theils sie in Terzen u. s. w. begleitet, am Schlusse aber zu einer Fermate kommt, bei welcher noch obenein „Cadenza ad libitum“ angemerkt ist — also ein förmliches Vorbild jenes Wettstreites zwischen Flöte und Sopran in einer einactigen Oper von Berton, deren Namen uns nicht gleich einfällt.

Nr. 18, die schon erwähnte Jagd-Arie für Bass (*E-dur*, $\frac{6}{8}$), gibt den Hörern volle Gelegenheit, sich zu zeigen; am Schlusse sind vier Takte Solo des ersten Horns wiederum mit *ad libitum* bezeichnet — dem Charakter der Phrase nach wird es ihm frei stehen, ein Echo anzubringen.

In Nr. 28, „Orpheus' Klagelied“, Sopran-Arie (*E-dur*, $\frac{4}{4}$), kommt das Violoncell an die Reihe; es verhält sich zur Singstimme gerade so, wie in Nr. 16 die Flöte, wechselt mit ihr in der schon oben angeführten Figur



ab und hat zum Schlusse eine ausgeschriebene kleine Cadenz, bei welcher jedoch durch das beigebrachte *ad libitum* dem Spieler wiederum alle mögliche Freiheit gelassen ist, seine Virtuosität zu zeigen.

In Nr. 37 führen uns die Trompeten in die Hallen der Freude ein, wo der Frohsinnige seine heitere Stimmung in einer Arie (*D-dur*, $\frac{4}{4}$) ausspricht. Dieser schliesst sich ein kurzer Chor unmittelbar an, nach welchem die erste

Trompete, die schon im Vorspiel den Reigen geführt, mit Folgendem beginnt:



das die zweite im dritten Takte imitirt u. s. w.

Nach einem kurzen Recitativ, durch welches uns der Ernstgestimmte in die Kirche führt, wo „zu der Orgel Schall ein Lied ertönt“, folgt ein vierstimmiger choralartiger Gesang, der jedoch nur drei Verse (nicht Strophen) hat, bei deren drei Fermaten Händel „*Organo ad libitum*“ angemerkt hat. Es war also auch hier nicht auf den Gesang, sondern hauptsächlich auf die Production des Orgelspielers abgesehen.

Nach diesen Angaben und den Erläuterungen, welche Prof. Gervinus in den angeführten Artikeln bereits gegeben, wird man sich überzeugen, dass wir es hier mit einem in vieler Beziehung höchst merkwürdigen Werke Händel's zu thun haben, für dessen Herausgabe wir dem Verfasser des Clavier-Auszuges und der Verlagshandlung sehr dankbar sein müssen. Es darf in der Bibliothek aller Vereine und aller Musiker, welche sich für mehr als die Tages-Literatur in der Tonkunst interessiren, nicht fehlen.

Hoffentlich wird nun auch das *Oratorium Susanna* bald einen Bearbeiter finden, zumal, da es nach Gervinus' Versicherung (Nr. 50 vom 16. December 1854) „vielleicht mehr als alle anderen Oratorien Händel's das an Opern und neuere Tonstücke gewohnte Publicum gewinnen und fesseln wird, indem es eine opernartige, ganz dramatisch verlaufende Handlung vorführt“. Die Benutzung seiner Uebersetzung des Textes (Nr. 51) hat Prof. Gervinus dem künftigen Herausgeber frei gestellt.

Wir benutzen diese Gelegenheit, um die Freunde gediegener Musik auf das sehr empfehlungswerte Unternehmen derselben Verlagshandlung—N. Simrock in Bonn—, „Händel's Oratorien im Clavier-Auszuge mit deutschem und englischem Texte“ herauszugeben, aufmerksam zu machen. Der Anfang ist mit dem *Oratorium Samson* gemacht worden, welches uns in einer sehr hübschen Ausgabe in dem jetzt gewöhnlichen Partitur-Format (gr. 8.) vorliegt. Dass für das Studium Händel's die Beifügung des englischen Original-Textes von grosser Wichtigkeit sei, braucht kaum noch besonders bemerkt zu werden.

Physicalisch-musikalische Versuche.

In einem Saale des Erdgeschosses des polytechnischen Instituts in London war vor einigen Wochen eine Gesellschaft von Musikern und Musikfreunden versammelt, um ein Concert ganz eigenthümlicher Art zu hören.

Die Zuhörer sassen in stiller Aufmerksamkeit um einige Harfen, welche vereinzelt in der Mitte des Zimmers standen. Niemand berührte diese Instrumente, und doch vernahm man ganz deutlich, wiewohl aus einer Entfernung, deren Weite man nicht zu schätzen wusste, Harmonieen, welche auf Alle den wunderbarsten Eindruck machten, der auf manche Personen, besonders auf Damen, so wirkte, dass sie einer Ohnmacht nahe waren und das Zimmer verlassen mussten. Die Ohren der Kenner unterschieden hingegen Töne der Violine, des Violoncells, der Clarinette und des Pianoforte; dennoch schienen alle diese Töne aus den Resonanzböden der Harfen hervorzukommen.

Die Lösung des Räthsels ist folgende:

Mit den Resonanzböden der Harfen standen Stäbe von Tannenholz von zwei Centimeter (etwa $\frac{2}{3}$ Zoll) Dicke in Verbindung. Diese Stäbe gingen durch den Fussboden des Zimmers hindurch in einen sehr tiefen Keller und berührten dort mit ihrem unteren Ende die Decken einer Violine und eines Violoncells in der Gegend des Stimmstockes, ein Fortepiano am Resonanzboden und eine Clarinette an dem Trichter.

Diese Stäbe von Tannenholz pflanzten die Schallwellen der unten gespielten Instrumente zu den oben befindlichen Resonanzböden der Harfen fort, setzten diese in Schwingung, welche man in den Klang-Figuren wahrnehmen konnte, wenn man jenen mit feinem Sand bestreute, und machten so die Töne aus dem Keller im oberen Saale vollkommen hörbar. Um den Beweis zu liefern, dass die Wirkung der tonleitenden Stäbe nicht auf Täuschung beruhe, indem man vielleicht auch ohne diese Vorrichtung die Musik aus dem Keller höre, wurden die Stäbe zuweilen ausser Berührung mit den Resonanzböden der Harfen gesetzt, worauf augenblicklich die Musik im Saale verstummte, während unten fortgespielt wurde, eben so augenblicklich aber wieder vernommen ward, sobald die Verbindung wieder hergestellt war.

Das Ganze war ein vollkommen gelungener, von dem Physiker Wheatstone angegebener und von dem Director des polytechnischen Instituts Pepper bewerkstelligter Versuch über die bei Weitem grössere Intensität und Schnelligkeit der Fortpflanzung des Schalles durch feste Körper,

als durch die Lust. So hört man z. B., wie der Berichterstatter über jenen Versuch in der Zeitschrift „Cosmos“ hinzufügt, mit dem Ohr, das man an das eine Ende eines langen Balkens legt, das ganz leise Einschlagen einer Stecknadel am anderen Ende desselben.

Eine andere und praktischere Anwendung der Naturwissenschaften auf die Musik ist die Erfindung eines elektrischen Metronoms durch Herrn Verbrügel in Brüssel. Der Zweck desselben ist, in der Oper die Chöre oder Orchester hinter der Scene, überhaupt alles, was hinter den Coulissen oder unter dem Podium u. s. w. gesungen, gespielt oder geblasen wird, in strenge Uebereinstimmung mit dem Takte des Orchesters vor der Scene zu bringen. Dazu dient eine Art von elektrischem Telegraphen, welchen der Capellmeister am Directionspulte ohne alle Mühe mit einem Finger der linken Hand in Wirksamkeit setzt, und welcher dann den unsichtbaren Musikern durch eine mechanische Vorrichtung, die er in Bewegung setzt, genau denselben Tact markirt, den der Dirigent selbst schlägt. Berlioz soll sich desselben zuerst mit Erfolg in Brüssel bedient haben.

Noch einmal *Suum cuique*.

(Vergl. Nr. 29.)

Wir erhalten folgenden Brief, den wir als authentischen Beitrag zur Aufklärung in der Frage über den Pseudo-Weber'schen Walzer mittheilen.

„In Nr. 29 der Niederrheinischen Musik-Zeitung befindet sich in dem von Herrn Capellmeister C. G. Reissiger in Dresden unter dem Artikel „*Suum cuique*“ mitgetheilten Briefe über den unter dem Namen „*Dernière pensée de C. M. de Weber*“ bekannt gewordenen Walzer von Reissiger die Stelle: „Das Uebrige gehört der Musikhändler-Speculation an“, welche andeutet, dass die Verleger zu jener falschen Bezeichnung mitgewirkt. Nun sind die Variationen von Herz, Op. 51, worin dieser Walzer wohl zuerst als *Dernière pensée de Weber* durch Herrn Herz bezeichnet wurde, 1829 in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht erschienen. Einige Zeit nachher fiel mir zufällig das Heft „*Valses brillantes de Reissiger*“ in die Hände, worin derselbe Walzer sich befand; ich habe in Folge dessen sogleich in einer neuen vierhändigen Ausgabe der Variationen von Herz, welche ich 1833 veröffentlichte, den Irrthum auf dem Titelblatte berichtigt, wie Sie es auf dem hier anliegenden Exemplare ersehen

werden, und will es Ihnen überlassen, ob Sie gelegentlich von diesem Factum zu meiner Rechtsertigung in Ihrer Musik-Zeitung Notiz nehmen wollen u. s. w.

„Bonn, den 24. Juli 1855.

„N. Simrock.“

Die genannte Ausgabe für vier Hände führt den Titel: „*Variations etc. sur la Valse de Reissiger, dite: Dernière pensée de C. M. de Weber, composées par H. Herz. Op. 51. Bonn, chez N. Simrock.*“

Die Redaction.

Bonn, den 2. August 1855.

Die Nr. 30 der Rhein. Musik-Ztg. (von M. Schloss) I. J. enthält unter der Ueberschrift: „Zum Abschied“, einen Aufsatz des Herrn von Wasielewski, in welchem sich in auffallender Weise die nämliche Gesinnung ausspricht, von welcher auch jene berüchtigte und hart gegeisselte Correspondenz über die Musik-Zustände des Niederrheines überstliesst. Es ist eine eigenthümliche Art der Vertheidigung, Anklagen wegen verübter Schmähungen durch neue, den früheren nicht unebenbürtige Schmähungen von sich abzuweisen. Ich kann die ganze Sache nun um so mehr auf sich beruhen lassen, als sich die öffentliche Meinung darin bereits ein festes, wohl schwerlich zu beseitigendes Urtheil gebildet hat. Dennoch darf ich nicht unterlassen, die Behauptung, dass ich den als freie Improvisation auf der Orgel angekündigten Vortrag aufgeschrieben gehabt und vom Blatte gespielt habe, für eine grobe Lüge zu erklären, die selbst des „fremden“, in undurchdringliches Dunkel gehüllten Correspondenten nicht unwürdig gewesen wäre. Ich hatte nichts vor mir liegen, als die aufgeschlagene gedruckte Fuge von Albrechtsberger und ein kleines Blättchen Notenpapier, auf welchem ich die mir von einigen Anwesenden ausgegebenen Themen mit Bleistift notirt hatte. Und auch das will ich nicht verschweigen, dass ich nicht wenig überrascht wurde, als ich am Schlusse der zweiten Anmerkung zu dem „Abschied“ eine gehässige Deutung gedruckt las, welche die Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik als in dem fraglichen Manuscripte befindlich, aber als von ihr gestrichen mir bezeichnet hatte. Die Verdächtigung selbst betreffend, so ist mein Zurücktreten von der Leitung öffentlicher Musik-Angelegenheiten ein absichtliches und freiwilliges gewesen, wozu ich, wie ich schon anderwärts dargethan, die triftigsten Gründe hatte. In einem der beiden (grossentheils aus den nämlichen Personen bestehenden) Vorstände zu sitzen, liegt daher

schon desshalb, wenn auch nicht noch andere Motive vorlägen, meinen Wünschen unendlich fern, und ich habe dies auf die unzweideutigste Weise hinreichend zu erkennen gegeben. Dass es aber nicht überflüssig ist, „beabsichtigte Missgriffe und die schlimmen Folgen verderblicher Einflüsse fortwährend nach Kräften verbüten zu helfen“, hat sich bei einem gewissen Projecte noch vor Kurzem evident genug gezeigt. *Hinc illae lacrimae!*

Dr. Breidenstein,
Prof. und königl. Musik-Director.

Das Mozart-Säcularfest im Jahre 1856.

Das Mozarteum in Salzburg veranstaltet zur Säcularfeier der Geburt Mozart's im September 1856 ein grosses Musikfest, wobei zwei Concerete, das erste am 7., ausschliesslich mit Mozart'schen Compositionen aller Musikgattungen, das zweite am 9. mit Tonwerken verschiedener Meister, abgehalten werden.

Herr Franz Lachner, königlich baierischer General-Musik-Director zu München, hat die Leitung übernommen.

Alle Musikkünstler von nah und fern werden hiermit freundlichst zur Theilnahme eingeladen und ersucht, ihr Erscheinen, so wie die Art und Weise ihrer Mitwirkung an das Comite des Mozarteums in Salzburg längstens bis Ende Mai 1856 bekannt zu geben. Specielle Einladungen werden nicht ergehen. Die Programme der Muik-Aufführungen und anderer Festlichkeiten werden später bekannt gegeben.

Ein Jahrhundert ist nun bald abgelaufen seit dem Tage, an welchem ein Stern erster Grösse an dem Himmel der Kunst aufgegangen ist. Der Mann, welcher eine der bedeutendsten Kunst-Epochen in der Geschichte der Musik geschaffen hat, dessen Name schon wie Harmonie dem Ohre klingt, der die Welt gelehrt hat, in Melodien zu jubeln und zu trauern, zu lieben und zu zürnen — Mozart erblickte am 27. Jänner des Jahres 1756 in Salzburg das Licht der Welt. Der grosse Meister der Töne erreicht im kommenden Jahre sein hundertstes Lebensjahr; denn — hat ihn auch der Tod schon im 36. Jahre von dem Schauplatze seines Wirkens abgerufen — sein Name, seine Werke sind unsterblich! So weit der Name Mozart bekannt geworden, so weit die Begeisterung für seine Kunstschöpfungen gedrungen ist, muss die Säcularfeier seiner Geburt alle Herzen höher schlagen machen, in welchen Liebe zur Kunst, Liebe für Musik lebet. Jede Stadt, welche Musik zu würdigen versteht, würde bereit sein, dieses in der Geschichte der Tonkunst so bedeutungsvolle Jahr mit einem Feste zu verherrlichen; aber — keine Stadt der Welt ist mehr dazu berufen, als Salzburg. Salzburg kann mit Stolz sich Mozart's Vaterstadt nennen; Salzburg hat ihn verewigt durch eine Kunstanstalt, welche seinen Namen führt; Salzburg weiset unter seinen Denkmälern die Statue des Unvergesslichen, zu welcher jeder für Musik Begeisterte mit freudiger Rührung emporblickt.

Das Mozarteum in Salzburg hat daher beschlossen, die erhabene Säcularfeier der Geburt Mozart's im kommenden Jahre 1856 auf möglichst würdige Weise zu feiern.

Da der Monat Jänner, in welchem er geboren ist, sich nicht eignet, um Fremde hieher einzuladen, so wird der Monat September zu dieser Feier gewählt, indem auch das Enthüllungsfest der Mozart-Statue in diesem Monate statt fand und darum eine schöne Erinnerung für denselben spricht.

Der königlich baierische General-Musik-Director Herr Franz Lachner in München hat auf die Einladung des Mozarteums zur grossen Freude desselben die musicalische Leitung des Festes freundlichst zugesagt.

Zu dieser Festlichkeit, welche in den Herzen aller Verehrer Mozart's in allen Ländern und Städten freudigen Anklang finden wird, ladet nun das Mozarteum alle Künstler und Kunstreunde nicht Oesterreichs und Deutschlands allein, sondern — Europa's ein. Mozart's Ruf ist ein Weltruf, sein Name gehört der Welt an; seine Verherrlichung ruft darum auch alle Welt zur Beteiligung auf. Wer immer mit Entzücken seine Töne als Künstler selbst hergerufen, oder als Kunstreund denselben gelauscht hat, der komme, um bei diesem Feste sie in der würdigsten Weise zu hören.

Bei der grossen Zahl von Künstlern, deren Beteiligung bei einem solchen Feste erwartet werden kann, wäre es nicht möglich, noch specielle Einladungen ergehen zu lassen. Möge daher dieser allgemeine Aufruf Allen genügen, um sich für ihre Theilnahme freudig zu entschliessen. Das Mozarteum in Salzburg ist von der Ueberzeugung durchdrungen, dass dieselbe Begeisterung für Mozart, mit welcher es dieses Fest veranlasst, auch alle Tonkünstler beseelen und Theilnehmer von nah und fern herbeirufen werde.

Zugleich ergeht an die Directionen aller Musik-Vereine, Kunstanstalten, Conservatorien und Theater das freundliche Ersuchen, durch bereitwillige Urlaubs-Ertheilungen an ihre angestellten Mitglieder für diese Festzeit ihr Interesse an dem schönen Zwecke und ihre Verehrung Mozart's kund zu geben.

Salzburg, den 1. Juli 1855.

Das Comite des Mozarteums.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

In Dortmund fand am 26. Juli, Nachmittags 6 Uhr, die Einweihungsfeier der Orgel in der Reinoldi-Kirche statt. Sie ist nach den neuesten Principien umgebaut und durch manche Ver Vollkommenungen ein vorzügliches Werk (von 72 Stimmen) geworden. Wir werden nächstens eine ausführlichere Darstellung desselben erhalten. Leider war es uns selbst nicht möglich, der Einweihung beizuwohnen.

Berlin. In der öffentlichen Sitzung der königlichen Akademie der Künste am 17. Juli wurden folgenden jungen Künstlern und Componisten, Schülern der Akademie, Prämien zuerkannt. In der Abtheilung für musicalische Composition wurden durch Prämien ausgezeichnet und Compositionen der drei zuerst zu Nennenden während der Sitzung zur Aufführung gebracht: 1. Friedr. Wilh. Voigt aus Coblenz. 2. Wilh. Gluschke aus Bleesen. 3. Rudolf Thoma aus Leschwitz. 4. Rich. Zellner aus Berlin. 5. Paul Schnoph aus Berlin. 6. Robert Beermann aus Neu-Haldensleben. Directorium und Senat der königlichen Akademie der Künste. Dr. E. H. Toecken.

Capellmeister Dörn arbeitet in Pankow's ländlicher Stille an der Vollendung einer komischen Oper, Text von Grünbaum; Capellmeister Taubert an einer grossen tragischen Oper, Text von Dr. Lüa.

Th. Döhler befindet sich im Wildbad im Schwarzwalde, ist aber noch sehr leidend und darf nicht an musicalische Arbeiten denken.

Rossini ist gegenwärtig in Havre; seine Gesundheit soll sich sehr gestärkt haben.

** **Wien**, 27. Juli. Die Sängerin Louise Mayer aus Prag, von deren erfolgreichem Aufreten in Stuttgart und Strassburg Ihre Zeitung berichtete, gibt hier auf dem k. k. Operntheater Gastrollen und hat gleich in der ersten derselben, der Valentine in den Hugenotten, grossen, ja. ausgezeichneten Beifall errungen. Auch Ihr Berichterstatter stimmt in denselben ein, in so fern er der natürlichen Begabung der jungen Künstlerin gilt und als Aufmunterung zu eifrigem Streben, die Natur durch die Kunst zu ergänzen und zu vervollkommen. Es ist wahr, der Ausdruck der Leidenschaft gelingt ihr auch jetzt schon sehr gut; allein seitdem das Spiel in der Oper eine Hauptsache geworden ist, wird darüber zuweilen der Gesang vernachlässigt oder wenigstens jenem untergeordnet, und das halten wir durchaus nicht für einen Fortschritt, man müsste denn den Gesang — etwa nach Wagner'schen Ansichten — nur für eine Art Sprache, für eine Ausdrucksform des Wort-Inhalts, ansehen, wodurch er dann aber freilich eben kein Gesang bleibt. Fräul. Mayer hat uns bewiesen, dass sie der Uebertriebung, welche leider so häufig für dramatischen Ausdruck gehalten wird, gar nicht bedarf, um hinzureissen, und der Beifall, den ihr Gesang und Spiel im vierten Acte gewann, muss ihr mehr werth sein als das Zujauchzen der Menge; denn jener war Folge des Eindrucks, den sie auf gefühlvolle Seelen und musicalisch gebildete Zuhörer machte.

Ihre zweite Rolle war Linda, Sie wurde mit rauschendem Applaus empfangen und nach hiesiger Sitte unzählige Male gerufen. Es fehlte in der Aufführung dieser Partie nicht an glänzenden Momenten: indess erfordert sie eine vollendete Virtuosität im Gesange, und eine solche besitzt die talentvolle und in jeder Erscheinung sehr einnehmende Künstlerin wenigstens jetzt noch nicht.

Nächstdem sahen wir sie als Leonore im Fidelio und als Alice im Robert. Beide Rollen eignen sich sehr für die Eignethümlichkeit derselben, und sie wird in beiden, sobald volle Sicherheit in Spiel und Gesang auch bis ins Einzelste erreicht ist, meisterhafte Darstellungen liefern. Was die Stimme an und für sich betrifft, so ist sie jugendlich frisch und kräftig, allein weniger schmelzend und für den zarten Ausdruck des Lyrischen geeignet. Der Umfang ist nicht bedeutend, aber vollkommen genügend für Sopran-Partieen, welche bis zum hohen c gehen (wiewohl dies in dem Duett Valentinens mit Marcel ein klein wenig zu tief war) und keine tiefen Brusttöne erfordern. Möge nur Fräul. Mayer die ihr von der Natur gegebene Region allein cultiviren und nicht nach einer Tiefe streben, bei welcher ihrem Organ der Klang versagt ist.

Die italiänische Saison ist beendet. Gegeben wurde in derselben: *Il Barbiere* 10 Mal, *Rigoletto* 7, *Il Trovatore* 6, *Moses* 10, *Linda* 2, *Ernani* 5, *Lucrezia* 5, *La Traviata* (Verdi) 2, *Don Pasquale* 3, *Marco Visconti* 4, *Sonnambula* 2, *Cenerentola* 4, *Cristina di Svezia* (Thalberg) 3, *Otello* 2, *Maria di Rohan* 2, *Lucia* 2, *Don Giovanni* 2 Mal. — Die Medori ist, wie es heisst, mit 14,000 Gulden für die nächste Saison wieder engagirt. Die Kosten der italiänischen Oper haben 300,000 Gulden betragen; der Rechnungs-Abschluss ergibt ein Deficit von 118,000 Gulden!

D.

Verdi ist einige Tage in London gewesen; er wird von Paris aus Anfangs August nach Italien auf seinen Landsitz bei Busseto, seinem Heimatsort, zurückkehren.

In Florenz hat ein junger Beamter bei den Steinbrüchen, Namens Cianchi, eine Oper, „*Salvator Rosa*“, geschrieben, welche Erfolg hatte. Der Grossherzog hat ihm zur Composition einer zweiten einen Urlaub von sechs Monaten mit Fortdauer seines Gehaltes bewilligt.

Der Pianist Leopold von Meyer bereis't Italien; in Parma ist er bei Hofe und vom Publicum sehr gut aufgenommen worden.

Zu Venedig ist Meyerbeer's Prophet am 11. Juli zum ersten Male gegeben worden; der erste, dritte und vierte Act gefielen am meisten.

Paris. In der Oper *Santa Chiara* des Herzogs von Gotha wird nicht Fräul. Cravelli, sondern Fräul. Lafon singen. (Es bestätigt sich, dass erstere mit Ablauf ihres Contractes die Bühne verlässt und sich vermählt.) In einer vorläufigen Ankündigung der gedachten Oper heisst es, sie sei von Gustav Oppelt nach dem Deutschen bearbeitet und für die französische Bühne eingerichtet. Am Schlusse heisst es wörtlich: *Nota. Mr. G. Oppelt, collaborateur et délégué de S. Altesse Royale, demeure rue Bergère Nr. 7, Hôtel des Arts, à Paris.* (!)

Der Obrist Ragani ist von der Direction der italiänischen Oper, welche er zwei Jahre mit Ehren, aber mit Verlust geführt hat, zurückgetreten und hat sie einem reichen Cubaner, Herrn Calzado aus Havannah, überlassen.

Die Verlagshandlung von G. Brandus & Cöp. wird die Partitur des *Te Deum* von H. Berlioz drucken.

Der Violinspieler Sivori war in Paris, hat aber nur Einmal, aus Gefälligkeit für die Pianistin Mad. Farrenc, öffentlich gespielt und ist nach den Rheinbädern gegangen. Von daher (Ems, Homberg etc.) wird *Vieuxtemps* in Paris erwartet, wo auch sein Kunst- und Concert-Genosse Servais angkommen ist.

Die Bildsäule Beethoven's ist glücklich in Boston angekommen; vorläufig ist sie im Athenäum aufgestellt worden, da ihre feierliche Aufstellung in dem grossen Concertsaale der philharmonischen Gesellschaft erst im Herbste Statt finden soll. Die Statue ist von Erz und sieben Fuss hoch: in der Hand hält der Meister eine Notenrolle, auf welcher das Thema aus der neunten Sinfonie: „Freude, schöner Götterfunken“, eingravirt ist.

B e r i c h t i g u n g .

In der vorigen Nr. 30 vom 28. Juli:

S. 233, Sp. 2, lies oiseau, statt diseau.

„ 239, „ 1, „ wir halten es, statt man hielt.

A n k ü n d i g u n g e n .

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

D i e N i e d e r r h e i n i s c h e M u s i k - Z e i t u n g

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.