

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunztfreunde und Künstler.

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

Nr. 43.

KÖLN, 26. October 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Die Musik der heiligen Woche in Rom. Von F. Mendelssohn Bartholdy. (Schluss.) — *Le Trésor des Pianistes.* — Die neue Orgel in der St.-Ursula-Kirche in Köln. — Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert des kölner Männer-Gesangvereins — Wien, Sing-Akademie, Bach-Verein — Paris, der elektrische Metronom).

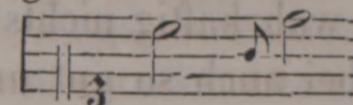
Die Musik der heiligen Woche in Rom.

Von F. Mendelssohn Bartholdy.

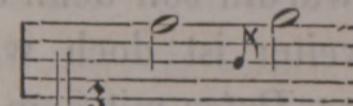
(Schluss. S. Nr. 42.)

Am Donnersag um $10\frac{1}{2}$ Uhr war feierliche Messe. Sie sangen eine achtstimmige von Fazzini, die eben nichts Merkwürdiges enthielt. Mehrere *Canti fermi* und Antiphonen, die ich da nachgeschrieben, behalte ich mir vor, und die Ordnung des Gottesdienstes, mit Gründen dafür, besagt das Büchlein. Beim *Gloria in excelsis* werden alle Glocken in Rom geläutet, und dann nicht wieder, bis nach dem Charsfreitag. Die Stunden werden von den Kirchen bezeichnet, indem man mit Hölzern gegen einander klappt. Es machte sich schön, dass die Worte des *Gloria*, die das Signal zum tollen Lärm geben, vom alten Cardinal Pacca mit schwacher, zitternder Stimme vom Altare gesungen wurden, worauf dann alle Glocken und der Chor einfielen. Sie legten nach dem *Credo* das *Fratres ego enim* von Palestrina ein, sangen es aber ohne alle Achtung und sehr roh. Die Fusswaschung der Pilger, die dann folgt, mit der Procession, wo auch die Sänger mitgehen, Baini aus einem grossen Buche, das vor ihm getragen wird, Tact schlagend und bald dem Einen, bald dem Anderen winkend, die Sänger um die Noten gedrängt, im Gehen pausirend, eintretend, der Papst auf seinem Prachtsessel getragen u. s. w., habe ich schon den Eltern beschrieben. Am Abende waren wieder die Psalmen, Lamentationen, Lectionen und das *Miserere*, wie den vorigen Tag, mit wenigem Unterschiede. Eine Lection wurde nach einer eigenen Melodie, die ich Ihnen mitbringe, von einem Sopran ganz allein vorgetragen. Es ist Adagio, in langen Noten, dauert gewiss über eine Viertelstunde; die Stimme ist ganz ohne den mindesten Halt, und der Gesang liegt sehr hoch; dennoch wurde Alles mit der klarsten, reinsten, festesten Intonation ausgeführt; der Sänger sank nicht um ein Komma, liess die letzten Töne eben so egal und rund

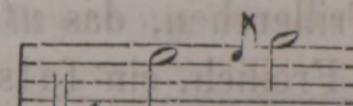
anschwellen und abnehmen, wie die im Anfang; es war ein Meisterstück. Mir fiel auf, wie sie das Wort Appoggia-tur gebrauchen. Geht z. B. die Melodie von *c* nach *d*, oder von *c* nach *e*, so singen sie:



oder:

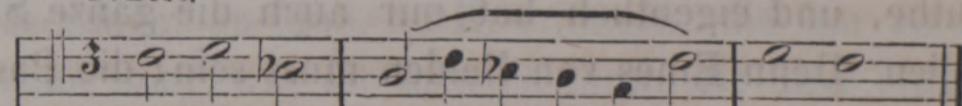


oder:



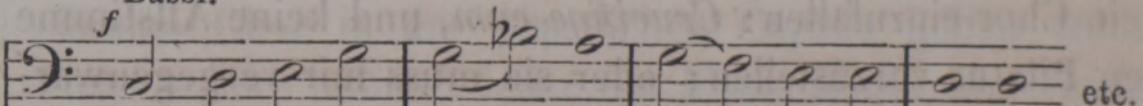
und diesen Vorschlag nennen sie *appoggiatura*; es heisse übrigens, wie es wolle, so macht es sich fatal, und man muss sich sehr daran gewöhnen, um nicht ganz gestört zu werden durch diese sonderbare Art, die mich sehr an unsere alten Frauen in der Kirche erinnerte. Ausserdem war, wie gesagt, die Folge dieselbe. Ich hatte aber im Büchlein vorausgesehen, dass das *Tenebrae* vorkommen würde, und da ich mir dachte, es würde Sie interessiren, zu erfahren, wie man es in der päpstlichen Capelle singt, so sass ich mit gespitztem Bleistift auf der Lauer, bis es herankam, und schreibe Ihnen hier die Hauptstellen (sie sangen es übrigens wieder ganz schnell, durchaus *forte*, ohne die geringste Ausnahme). Der Anfang war:

Tenori.



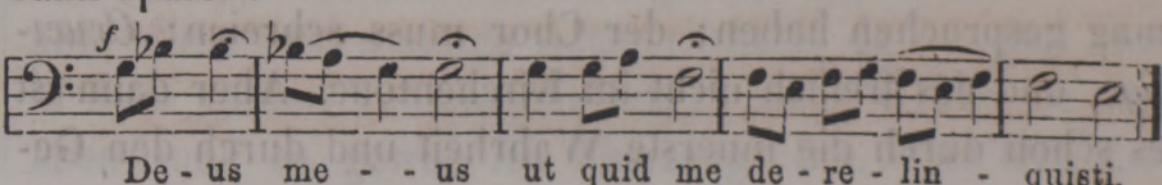
Te-ne-brae fac - - - - tae sunt.

Bassi.



dum cru-ci-fi-xis - - sent Je-sum Ju-dae-i.

dann später:



De-us me - - us ut quid me de-re-lin-quisti.

Soprani.

ex-cla - - - mans Je-sus vo - - - ce magna a-it
Pa - ter in ma-nus tu-as com-mendo spi - ri-tum
me - - - - um.
tr~~ etc.

Ich kann mir einmal nicht helfen: es empört mich, wenn ich die allerheiligsten, schönsten Worte auf so nichts-sagende leiermässige Töne muss abgesungen hören. Sie sagen, es sei *Canto fermo*, — es sei Gregorianisch — das ist all Eins. Wenn man es damals nicht anders gefühlt hat oder nicht anders hat machen können, so können wir es jetzt, und in den Bibelworten steht von dieser monotonen Handwerksmässigkeit wahrhaftig nichts; da ist Alles frisch und wahr und nebenbei auch so gut und natürlich ausgedrückt, als möglich; warum soll denn das nun klingen wie eine Formel? Und weiter ist doch wirklich an solchem Gesange nichts! — Das *Pater* mit dem kleinen Schnörkel, das *meum* mit dem Trillerchen, das *ut quid me* — das soll Kirchengesang sein? Freilich, ein falscher Ausdruck ist nicht darin, denn es ist gar kein Ausdruck darin; aber ist denn das nicht eben die rechte Entwürdigung der Worte? So bin ich hundert Mal wild geworden während der Ceremonie hier; und kamen dann die Leute und waren ausser sich, wie herrlich das doch sei, so wollte es mir wie ein schlechter Spass bedünken, und doch war es ihr Ernst! —

Am Freitag früh zur Messe ist die ganze Capelle ohne Schmuck, der Altar entblösst, Papst und Cardinale in Trauer. Nun wurde die Passion *sec. Joannem* gesungen, von Vittoria componirt. Aber nur die Worte des Volkes im Chor sind von ihm; das Uebrige wird schematisch abgesungen, wovon nachher. Es kam mir zuweilen denn doch gar zu kleinlich und einförmig vor; mir wurde sehr bös zu Muthe, und eigentlich hat mir auch die ganze Sache missfallen. Denn Eines von Beiden muss sein: die Passion muss uns entweder vom Priester ruhig erzählend vorgetragen werden, wie sie uns der Johannes erzählt; dann braucht kein Chor einzufallen: *Crucifige eum*, und keine Altstimme den Pilatus vorzustellen; oder sie muss mir vergegenwärtigt werden, dass mir zu Muthe wird, als sei ich dabei und sähe Alles mit an. — Dann muss Pilatus singen, wie er mag gesprochen haben; der Chor muss schreien: *Crucifige*, und das freilich nicht im Kirchentone. Aber dann ist es schon durch die innerste Wahrheit und durch den Ge-

genstand, den es vorstellt, Kirchenmusik. Dann brauche ich keine „Nebengedanken“ bei der Musik; dann ist mir die Musik nicht „Mittel, um zur Andacht zu erheben“, wie sie es hier wollen, sondern dann ist sie eine Sprache, die zu mir redet, und der Sinn ist eben durch die Worte nur ausgedrückt, — nur in ihnen enthalten. So ist Seb. Bach's Passion; aber wie sie es hier singen, da ist es nur was Halbes, weder einfache Erzählung, noch grosse, dramatische, ernsthafte Wahrheit. Der Chor singt „*Barrabam*“ in eben so heiligen Accorden, wie „*et in terra pax*“; der Pilatus spricht nicht auf andere Weise, als der Evangelist; und wenn nun der Jesus immer *piano* eintritt, um doch eine Auszeichnung zu haben, und wenn der Chor recht tüchtig loschreit mit seinen Kirchen-Accorden, so weiss man nicht, was das alles soll. Verzeihen Sie die Bemerkungen, ich will nun gleich wieder historisch berichten. Der Evangelist also ist ein Tenor, und die Art des Reciters ist, wie bei den Lectionen, für Komma, Frage, Punkt eigene Schlussfälle. Der Evangelist recitirt auf *d* und macht auf einem Punkt so:

Adagio.

bei einem Komma:

und am Ende, wenn eine andere Person eintritt, so:

Der Christus ist ein Bass, und fängt immer so an:

Adagio.

E - - - - go

Das Schema habe ich nicht herauskriegen können, obwohl ich mehrere Stellen nachgeschrieben habe, die ich Ihnen zeigen kann; unter Anderem die Worte am Kreuze. Alle anderen Personen nun: Pilatus, Petrus, die Magd und der Hohepriester, sind ein Alt auf *G* mit diesem Tone:

Die Worte des Volkes singt der Chor von oben herab, während alles Andere am Altare gesungen wird. Der Merkwürdigkeit wegen muss ich Ihnen das *Crucifige* her setzen, wie ich es mir nachgeschrieben:

A musical score page featuring two staves. The top staff is in treble clef, G major, and 2/4 time. It starts with a dynamic ff and includes lyrics: 'Tol - le! Tol - le! Cru - ci - fi - ge e - - um.' The bottom staff is in bass clef, C major, and 2/4 time, also starting with ff.

Auch das „*Barrabam*“ ist merkwürdig; es sind lauter zahme Juden. — Aber der Brief ist schon zu lang; also das Weitere hiervon will ich verschweigen.—Es kommen nun die Gebete für alle Völker und Institutionen, jedes einzeln genannt. Bei dem Gebete für die Juden wird aber nicht gekniet, wie bei den anderen, auch nicht Amen gesagt; sie beten *pro perfidis Judaeis*, und das Büchlein weiss auch hiefür eine Erklärung zu finden.—Nun kommt die Anbetung des Kreuzes. Es wird in die Mitte der Capelle ein kleines Crucifix gestellt, und Alle gehen mit blosen Füssen (d. h. ohne Schuhe), fallen davor nieder und küssen es; während dessen werden die Improperien gesungen. Mir scheint, nach einmaligem Hören, es sei eine der schönsten Compositionen von Palestrina, und sie singen sie mit ganz besonderer Vorliebe. Es ist da eine bewunderungswürdige Zartheit und Uebereinstimmung im Vortrage des Chors; sie wissen jeden kleinen Zug ins rechte Licht zu stellen und hervorzuheben, ohne ihn vorzudrängen; ein Accord verschmilzt sich sanft in den anderen. Dazu ist die Ceremonie sehr würdig und ernsthaft; in der Capelle die tiefste Stille, und das immer wiederkehrende griechische „Heilig“ singen sie ausserordentlich schön—jedesmal mit derselben Sanftheit und demselben Ausdrucke. Sie werden Sich aber wundern, es geschrieben zu sehen; denn was sie singen, ist so:

Adagio. Coro I. Coro II.

A musical score for two choirs, Coro I and Coro II, in Adagio tempo. The score consists of two staves of music with lyrics underneath. The top staff is for Coro I (Soprano/Alto voices) and the bottom staff is for Coro II (Bass/Tenor voices). The music features various note values (eighth and sixteenth notes), rests, and dynamic markings (p, f). The lyrics are: "A - gi - os O The - - - os Sanc - tus De - us." The score concludes with a repeat sign and the instruction "Da capo 3 Mal."

Solche Sachen, wie der Anfang, wo alle Stimmen zusammen eine und dieselbe Verzierung machen, kommen sehr oft vor, und man gewöhnt sich daran. Das Ganze macht sich aber wirklich herrlich; ich wollte, Sie könnten den Tenor des ersten Chors hören, wie er das hohe *a* auf *Theos* nimmt; sie ziehen da den Ton so durchdringend und doch ganz leise hervor, dass es sehr rührend klingt. Dies wird nun so oft wiederholt, bis alles, was in der Capelle ist, das Kreuz angebetet hat; und da diesmal der Zu-

drang nicht sehr gross war, so habe ich es leider nicht so oft gehört, als ich gewünscht hätte. Aber ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Göthe den grössten Eindruck gemacht haben; es ist wirklich fast das Vollkommenste, da Musik und Ceremonie und Alles im grössten Einklange sind. Es folgt nun wieder eine Proces-
sion zur Abholung der Hostie, die Abends vorher in einer anderen Capelle des Quirinals beim Lichte von vielen Hun-
dert Kerzen ausgestellt und angebetet wurde. Dann schloss
der Vormittags-Gottesdienst um $1\frac{1}{2}$ Uhr (mit einer Hymne
im *Canto fermo*). Abends um halb 4 Uhr fing nun wieder
das erste Nocturnum mit den Psalmen, Lectionen u. s. w.
an; ich berichtigte noch Einiges, was ich nachgeschrieben,
hörte das *Miserere* von Bai, und gegen Sieben ging man
durch den erleuchteten Vorsaal hinter den Cardinälen nach
Hause, und auch das war erlebt und vorbei. — Ich habe
Ihnen die heilige Woche genau beschreiben wollen, lieber
Herr Professor, weil es mir schöne Tage waren, wo ich
jede Stunde etwas längst Erwartetes eintreffen sah und
kennen lernte,— weil es mich besonders freute, dass trotz
der Spannung, trotz der vielen Reden darüber hin und her,
lobend und tadelnd, mir das Ganze einen eben so frischen
und lebhaften Eindruck machte, als wäre ich unabhängig
und ohne Befangenheit hingekommen, und weil ich wieder
bestätigt sah, wie das Vollkommene, und sei es auch in
der fremdesten Sphäre, vollkommen wirkt. Mögen Sie den
langen Brief halb so gern lesen, wie es mir Freude ge-
macht hat, mir die Zeit der heiligen Woche in Rom zu-
rückzurufen. Ihr treuer

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

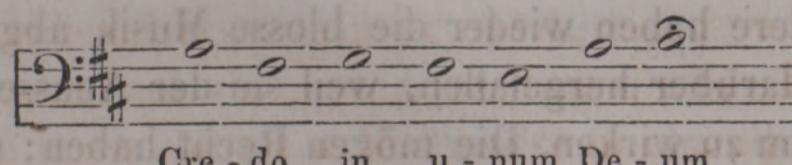
Zur Vervollständigung fügen wir noch einige Stellen aus dem Briefe an die Eltern aus Rom vom 4. April 1831 bei.

„Die Leute haben die Ceremonien der heiligen Woche viel gelobt und viel getadelt, und haben, wie es wohl oft geht, immer die Hauptsache zu sagen vergessen, nämlich, dass es ein Ganzes ist. Das ist auch das Einzige, weshalb ich davon erzählen will. Sonstige Beschreibungen möchten Vater wieder an Mad. de R. erinnern, die am Ende nur dasselbe that, was die meisten thun, die über Musik und Kunst schreiben, indem sie mit einer heiseren, prosaischen Stimme bei Tische uns einen Begriff von dem klaren, schönen Chor in der päpstlichen Capelle geben wollte. Viele Andere haben wieder die blosse Musik abgesondert und sind darüber hergefalen, weil sie der Aeusserlichkeit bedürfe, um zu wirken. Die mögen Recht haben; so lange aber diese nothwendige Aeusserlichkeit da ist, und zwar in ihrer ganzen Vollkommenheit, so lange wirkt sie doch eben; und so gewiss ich überzeugt bin, dass Ort, Zeit,

[*]

Anordnung, die grosse Menschenmenge, die in grösster Stille den Augenblick des Anfangs erwartet, das Ihrige zum Eindruck beitragen, so verhasst ist es mir doch, das, was einmal zusammen gehört, absichtlich zu sondern, um einen Theil zu erhalten, den man geringschätzen kann. Es müsste ein unglücklicher Mensch sein, auf den die Andacht und Ehrfurcht einer grossen Versammlung nicht auch einen andächtigen, ehrfürchtigen Eindruck mache, und wenn sie auch das goldene Kalb anbeteten; denn nur der darf's zerschlagen, der was Besseres dafür hinstellen kann. Ob es nun Einer dem Anderen nachsagt, ob es der einmal erlangte grosse Ruf thut, ob es bloss in der Einbildung liegt, ist einerlei; genug, man hat ein vollkommenes Ganzes, was einen mächtigen Eindruck seit Jahrhunderten ausgeübt hat und noch jedesmal ausübt, und davor habe ich Ehrfurcht, wie überhaupt vor jeder wirklichen Vollkommenheit. Die Sphäre zu beurtheilen, möchte ich den Theologen überlassen; denn was man darüber so hinsagt, kann doch nicht tief geben. Mit der blossen Ceremonie ist es nicht abgethan; mir ist es genug, wie gesagt, dass in irgend einer Sphäre etwas mit Treue und Gewissenhaftigkeit nach Kräften vollkommen ausgeführt werde, um Respect davor zu haben und um mich daran zu freuen.— Dessenhalb also erwartet nicht von mir eine abgemessene Kritik über den Gesang — oft hört man wahrlich kaum heraus, was sie singen, und freut sich nur des Klanges.

— Auch bei der grossen Procession mögen sie singen, was und wie sie wollen, so macht es eine herrliche Wirkung; und wenn es auch wahr ist, dass es sehr einförmige, ja, sogar unsörmliche Hymnen sind, *all' unisono*, ohne rechten Zusammenhang und durchaus *fortissimo*, so berufe ich mich auf den Eindruck, und den muss es auf Jeden machen. Nach der Procession kommt das Evangelium, im sonderbarsten Tone vorgetragen, und dann die Messe. Da muss ich denn auch meines Lieblings-Moments erwähnen, nämlich des *Credo*. Der Priester stellt sich zum ersten Male mitten vor den Altar und intonirt nach einer kleinen Pause mit seiner heiseren, alten Stimme das Seb. Bach'sche *Credo*. So wie er fertig ist, stehen alle Geistlichen auf, die Cardinäle verlassen ihren Sitz, treten in die Mitte der Capelle, bilden einen Kreis, und Alle sprechen ganz laut die Fortsetzung: *Patrem omnipotentem u. s. w.* Zugleich fällt der Chor ein und singt dieselben Worte. Als ich das erste Mal mein wohlbekanntes:



Cre - do in u - num De - um

hörte und alle die ernsten Mönche um mich her so eifrig und laut zu sprechen anfangen, erschrak ich ordentlich,

und es ist noch immer mein Lieblings-Moment. Das *Stabat mater*, welches sie nach dem *Credo* einlegten, machte am wenigsten Eindruck; sie sangen es unsicher, falsch und kürzten es ab; die Sing-Akademie singt es ungleich besser. Montag und Dienstag ist nichts, und Mittwoch um halb fünf fingen die Nocturnen an. — Nach dem *Canticum Zachariae* gehen die letzten Kerzen aus; der Papst verlässt seinen Thron, wirft sich vor dem Altare auf die Kniee und Alle mit ihm: sie sagen ein so genanntes *Pater noster sub silentio*, d. h. es entsteht eine Pause, während deren man weiss, dass jeder Katholik das Vater unser betet; und sogleich nachher fängt das *Miserere* an, *pianissimo* so:



Das ist für mich eigentlich der schönste Moment des Ganzen. Was nachher folgt, könnt Ihr Euch leicht denken; diesen Anfang aber nicht wohl. Die Folge des *Miserere* von Allegri ist eine einfache Accordsfolge, auf die entweder Tradition oder, was mir wahrscheinlicher scheint, ein geschickter Maestro Verzierungen für einige schöne Stimmen und namentlich für einen sehr hohen Sopran, den er hatte, gegründet hat u. s. w.

Le Trésor des Pianistes.

So betitelt sich eine Sammlung von Clavierstücken, deren erste Lieferung sehr schön ausgestattet in Paris erschienen ist.

Es wird wohl Vielen eben so wie uns selbst ergehen: sie werden bei diesem pomphaften Titel an eine Verleger-Speculation, an eine Sammlung französischer Salon- oder noch bezeichnender Loretten-Musik denken. Sie werden aber eben so wie wir erstaunen, wenn sie erfahren, dass hier von einem wirklichen „Schatz“ für Clavierspieler in allem Ernst die Rede und das Ganze ein kolossales und sehr kostspieliges Unternehmen eines Tonkünstlers ist, dem die wahre Musik am Herzen liegt.

Herr Aristide Farrenc veranstaltet unter Mitwirkung seiner Gattin, Frau Louise Farrenc, der trefflichen Clavierspielerin und Lehrerin am Conservatoire, eine Sammlung von ausgezeichneten Clavierwerken der Meister aller Länder vom XVI. bis zur Hälfte des XIX. Jahrhunderts, begleitet von biographischen und musikgeschicht-

lichen Einleitungen, Bemerkungen über die Vortragsweise u. s. w. u. s. w. Der Plan des grossen Sammelwerkes scheint uns allerdings etwas zu viel zu umfassen, denn von den Componisten des XVII. Jahrhunderts an (des „XVI.“ scheint wohl ein Schreibfehler zu sein) bis auf Mendelssohn und Chopin ist die Literatur der Claviermusik so überschwänglich reich, dass auch mit Ausschluss alles Unklassischen doch eine solche Menge von trefflichen Werken übrig bleibt, dass wir nicht begreifen, wie der Herausgeber sie bewältigen will, da auch nur die besten unter ihnen eine ganze Reihe von Folianten einnehmen würden. Indessen wollen wir darüber unbesorgt sein. Denn erstens steht auf dem Titelblatte: *Collection des oeuvres choisies*, und dadurch hat sich Herr Farrenc freilich das Recht, die Zahl der Werke zu beschränken oder auszudehnen, vorbehalten, und zweitens wird des Guten — namentlich für Frankreich — schon sehr viel erreicht, wenn auch nur die ersten Bände, welche die ältere Claviermusik enthalten werden, herauskommen und unsere Nachbarn mit einer Gattung von Musik bekannt machen, deren Componisten sie bis jetzt kaum oder höchstens dem Namen nach gekannt haben.

Der Plan des Ganzen zählt vierundfünfzig Componisten auf, die durch ausgewählte Werke vertreten werden sollen, darunter z. B. die Italiener Merulo, Frescobaldi, Bern. Pasquini, Durante, Domenico Scarlatti, Porpora, Marcello, Zipoli, Martini, Clementi; die Deutschen Joh. Kühnau, Georg Böhm, Joh. Casp. Kerl, Froberger, J. S. Bach und dessen Söhne, Händel, Mattheson, Schaffrath, Haydn, Mozart, Kirnberger, Albrechtsberger, Dussek, G. Benda, J. B. Cramer, Hummel, Beethoven, C. M. von Weber, Mendelssohn; die Franzosen Couperin, Rameau, Le Begue, d'Azincourt; die Engländer Will. Bird, Gibbons, Purcell, Field; der Pole Chopin.

Die erste Lieferung enthält: 1) die Vorrede und Einleitung (Plan der Sammlung u. s. w.); 2) Abriss der Geschichte des Claviers; 3) allgemeine Bemerkungen über den Vortrag; 4) Erklärung der verschiedenen Appoggia-turen und Verzierungen in den älteren Werken.

Der Abschnitt über den Vortrag enthält viele schätzenswerthe Bemerkungen über Ton, gebundenes Spiel, Nuancirung, Pedalgebrauch, Stil und Tempo. Der Herausgeber warnt nicht nur davor, den älteren Tempo-Bezeichnungen: Allegretto, Allegro, Presto, dieselbe Bewegung zu geben, die wir heutzutage damit verbinden, sondern eifert mit vollem Rechte gegen die Uebertreibung der Tempi, wie sie im modernen Clavierspiel Mode geworden, und es ist erfreulich, von einem pariser Musiker zu vernehmen, dass die maasslose Schnelligkeit den Charakter der classischen Musik verunstalte und entwürdige. Dass

bei den Aufführungen in den Conservatoire-Concerten Habebeck nicht frei von dem Vorwurf geblieben sei, für die Uebertreibung der Tempi ein böses Beispiel gegeben zu haben, ist auch von Anderen, z. B. Fétis, Schindler u. s. w., schon bemerkt worden. Auch dem *Tempo rubato*, dieser musicalischen Krankheit der heutigen Pianisten, erklärt Farrenc den Krieg. Er sagt ganz richtig, dass Chopin in dieser Beziehung einen schlimmen Einfluss auf das Clavierspiel gehabt hat; was bei ihm ein charakteristischer Zug war, der mit seinen romantischen Träumen auf dem Piano-forte zusammenhang, wurde bei seinen Nachabmern affektirte Manier, und eine verschwimmende Tactlosigkeit wurde wie so manche andere musicalische Unart bei den Neueren beliebt. — Bei den Erläuterungen über die Verzierungen ist C. Ph. Em. Bach's „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, benutzt; besonders sorgfältig ist der Abschnitt über die Appoggiaturen behandelt.

An Musikstücken enthält die erste Lieferung zwölf Sonaten von C. Phil. Eman. Bach, zwei Bücher Clavierstücke von Rameau, sechs Sonaten von Durante und sechs Fugen von Porpora.

Wie man sieht, ist bei der Reihenfolge die historische Anordnung nicht befolgt, denn sonst müssten Durante's und Rameau's (1731) Stücke den Sonaten von Bach (1742) vorausgehen, abgesehen davon, dass die Liste der zu berücksichtigenden Componisten noch ältere, als die hier aufgenommenen, enthält. Wahrscheinlich hat der Herausgeber Bach's Sonaten an die Spitze des Ganzen gestellt, um durch diese trefflichen Compositionen von vorn herein die lebhafteste Theilnahme für sein Unternehmen anzuregen*). Bei der Kritik ist ihm dies bereits vollkommen gelungen. Es ist interessant, zu lesen, mit welcher Begeisterung sich der Senior der französischen Kritiker, Fétis der Ältere, über dieses Werk des deutschen Meisters ausspricht.

„Man suche nicht“ — sagt er unter Anderem — „in den sechs ersten Sonaten von Bach jene glänzenden Passagen, welche die Menge beklatscht; die sind nicht da. Hier ist Musik der Gedanken und Gefühle, innige Musik fürs Herz. Sie ist schwer vorzutragen, denn die technische Fertigkeit reicht dazu nicht hin, wie zu der heutigen Musik; es kommt Alles auf die Auffassung des richtigen Charakters an. Und dieser ist in jedem Stücke unendlich verschieden.“

Dann heisst es: „Kann man etwas Schöneres, Erhebenderes, Tief-Pathetischeres hören, als das erste Allegro der vierten Sonate in C-moll? Man staunt, wenn man bedenkt, dass so etwas vor hundert und zwanzig Jahren ge-

*) Die Sammlung ist zu haben: Paris, chez M. Farrenc, Rue Taitbout No. 10.

schrieben ist, zur Zeit, wo Haydn erst zehn Jahre alt war! Alles ist schön in diesem Satze: die Stimmung des Ganzen, der Ausdruck der Gedanken, die Mannigfaltigkeit der Formen, die Harmonien, die Wirkung der schnellen Passagen — man weiss nicht, was man von allem dem mehr bewundern soll. Und Welch eine Grossartigkeit in dem Adagio von nur wenigen Linien! welcher Schwung, welcher Glanz in dem Presto!

— — „Diesen grossen Charakter offenbaren dann vollends die sechs letzten Sonaten. Ich habe dieses Werk nicht gekannt, als ich C. Ph. Eman. Bach's Biographie schrieb; ich schäme mich dessen beinahe. Man wird von Staunen und Bewunderung ergriffen beim Anblicke des Reichthums an Gedanken und der Mannigfaltigkeit des Charakters und der Form. Welche Kraft im ersten Satze der A-moll-Sonate! welcher Reiz im Andante, wie schöne Motive im Finale! Welche Hoheit in der dritten Sonate (E-moll)! Welch ein pathetischer, ja, dramatischer Ausdruck! Wie majestatisch ist der Charakter der fünften (Es-dur) und der sechsten (H-moll), wozu bei der letzteren noch eine gewisse wilde Schroffheit tritt, welche die Seele aufregt und unruhevoll macht. Alles ist Genie und schaffende Geisteskraft in diesen Sonaten.“

Und zum Schlusse die energische Apostrophe an die Pianisten des Tages:

„Aber verhehlen wir es uns nicht: die eingewurzelte Faulheit und Zerstreuung der jüngeren Musiker unserer Zeit, ihre fabelhafte Unwissenheit in allen ernsten Dingen ihrer Kunst, ihre gemeinen Neigungen zu den läppischen Flachheiten der Tagesmode, welche sie für Musik halten, endlich die Dürre im ausgetrockneten Herzen, welche die allgemeine Anbetung des goldenen Kalbes erzeugt hat — das alles wird sich dem Erfolg des kühnen Unternehmens des wackeren Herausgebers entgegenstemmen. Wenigstens für den ersten Augenblick; allein die Zeit wird kommen, in der man des bloss sinnlichen Genusses durch die Musik überdrüssig wird, in der man die Tonkunst nicht mehr bloss für eine Dienerin der Lust hält und von ihr nichts weiter als Amusement verlangt.“

Dazu sagen wir von ganzem Herzen Amen — besonders wenn wir auch aus den deutschen Verlagshandlungen allwöchentlich immer dickere Stösse von „läppischen Flachheiten, welche die Leute für Musik halten“, hervorgehen sehen.

Die Stücke von Rameau haben die Form der Tänze und Rondo's, welche der Claviermusik vor der Ausbildung der Sonate eigen waren. Auch ihre Ueberschriften sind meist den damaligen Modetänzen entnommen, doch spielen einige schon in das Gebiet der neueren Charakteristik, wenn überhaupt eine solche dadurch zu erzielen ist, hin-

über, z. B. *La Poule*, *Le Tambourin*, *L'Egyptienne* (welches denn also wohl die Urgrossmutter der Menge von „Zigeunerinnen“ und „Zigeunern“ in der Gesang- und Claviermusik sein dürste!), *Les tendres Plaintes*, *La Triomphante* u. s. w. „Das alles war schon einmal da.“ Es sind allerliebste Sachen darunter; auch erinnern wir uns eines ähnlichen reizenden Stückes von Rameau, welches Frau Szarvady-Clauss in ihrer letzten Soiree in Köln mit ausserordentlichem Beifalle vortrug. Dabei sind es vor treffliche Uebungen im gebundenen Spiel und desshalb mitunter nicht eben leicht.

Bei den Sonaten von Durante darf man den Titel Sonaten auch nicht genau nehmen, d. h. nicht in seiner späteren Bedeutung. Die älteren Italiener nannten alles, was als Musikstück auf einem Instrumente gespielt wurde, *una suonata*, ein Spielstück. Ein Theil der hier aufgenommenen sind eine Art von Etuden in contrapunktischem Stil, zum Theil schwierig; die übrigen sind kürzere, einfache, meist originelle Stücke.

Die Fugen von Porpora sind mehr fugirte und imitirende Präludien, als wirkliche Fugen. Sie sind im Grunde doch mehr historisch interessant, als von absolutem musicalischem Werthe.

Im Ganzen ist dem Unternehmen allgemeine Unterstützung zu wünschen, welche ihm bei der prachtvollen Ausstattung der Ausgabe, dem wirklichen musicalischen Werthe der aufgenommenen Werke, ihrer Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst und der Entwicklung der Formen der Claviermusik, und endlich auch ihrer Seltenheit wegen sicherlich auch nicht fehlen werden.

Die neue Orgel in der St.-Ursula-Kirche in Köln.

Die Kirche ist eine der ältesten byzantinischen Kirchen Kölns und zu Ende des zehnten Jahrhunderts erbaut. Das Chor und die Gewölbe des Mittelschiffes sind aus späterer Zeit. Ihre Akustik ist durch die niedrigen Seitenschiffe, tiefe Lage und geringe Länge der Kirche im Verhältnisse zu ihrer Breite nicht gerade vorzüglich. Um so mehr gereicht der Eindruck des vollen Werkes dem Erbauer, Herrn Sonreck in Köln, zur Ehre. Die Orgel enthält folgende Register:

Haupt-Manual.

Principal 16 Fuss.

Bordun 16 Fuss.

Octav 8 Fuss.

Gamba 8 Fuss.

Flauto major 8 Fuss.

Octav 4 Fuss.

Quinte $2\frac{2}{3}$ Fuss.

S. Octav 2 Fuss.

Gross Cornett fünffach.

Mixtur sechsfach.

Trompete 8 Fuss.

Zweites Manual.

Principal 8 Fuss.

Lieblich Gedact 8 Fuss.

Viola di braccio 8 Fuss.

Octav 4 Fuss.

Flauto traverso 4 Fuss.

S. Octav 2 Fuss.

Bassethorn 8 Fuss.

Clarinet 8 Fuss.

Positiv (Echo).

Hohlflöte 8 Fuss.

Quintatön 8 Fuss.

Flauto dolce 4 Fuss.

Cornet dreifach.

Fernflöte 8 Fuss.

Vox humana 8 Fuss.

Pedal (zwei Octaven).

Contrabass 16 Fuss.

Subbass 16 Fuss.

Principal 8 Fuss.

Flöte 8 Fuss.

Posaune 16 Fuss.

Trompete 8 Fuss.

Clairon 4 Fuss.

Nebenzüge.

Expression des Haupt-Manuals.

Expression des Pedals.

Decrescendo zum dritten Clavier.

Koppel zum zweiten Clavier.

Koppel zum Pedal.

Tremulo zum dritten Clavier.

Im Ganzen 38 Züge. — Die Orgel hat 2050 Metall-Pfeifen und nur 117 Holz-Pfeifen; zusammen also 2167 Pfeifen.

Das Haupt-Manual und das Pedal haben Kegelladen. Die Expressiv-Züge, oder besser: Collectiv-Züge, unterscheiden sich von den französischen dadurch, dass nach dem Abstossen jedes Register stehen bleibt, welches man vorher zum *piano* auswählte. Sämtliche Registerzüge bewegen sich leicht, wie bei einem Harmonium, und die Spielart ist ebenfalls auffallend leicht. Sie beträgt auf dem grossen Manual 10 Loth, auf dem zweiten Manual 8 Loth und auf dem dritten Manual 6 Loth per Taste. Der Wind wird durch drei grosse Faltenbälge erzeugt und von da durch die Magazinbälge in verschiedenen Graden zu den

Laden geführt. Die Koppeln, so wie die Schleisen der Ventil-Laden werden durch pneumatische Hebel bewegt.

Herr Sonreck war auch der Erste, welcher die pneumatische Spielmaschine in der Rheinprovinz praktisch anwandte, und zwar an der Dom-Orgel zu Aachen im Jahre 1856.

Das Orgelwerk in der St.-Ursula-Kirche ist das zweit- und fünfzigste, welches aus Sonreck's Werkstatt hervorgegangen. Im Jahre 1856 lieferte er ein neues Werk nach Kiew in Russland und 1859 eines nach Oesterreich in die Radetzky-Capelle bei Wien. Die Orgel in der Apollinaris-Kirche bei Remagen ist im Jahre 1855 ebenfalls von ihm gebaut.

Wir haben uns durch eine sorgfältige Prüfung der neuen Orgel in St. Ursula und durch die meisterhaften Vorträge des Herrn van Eyken, Organisten in Elbersfeld, der die Vorzüge derselben trefflich zur Geltung brachte, überzeugt, dass Herr Sonreck im Orgelbau durch Verfolgung der neueren Verbesserungen in diesem Fache bedeutende Fortschritte gemacht hat, die ihm sehr zur Ehre gereichen. Mehrere einzelne Stimmen sind vorzüglich gelungen, einige nach eigenthümlicher Construction, wie z. B. die *Viola di braccio*, und die Wirkung des vollen Werkes ist sehr mächtig und klangvoll, was wohl hauptsächlich der Anwendung der Kegelladen im Pedal und Haupt-Manual zuzuschreiben ist. (Man vergleiche in Bezug hierauf Herrn Sonreck's eigenen Aufsatz in Nr. 39 dieses Blattes.)

L. B.

Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag den 22. October 1861.

Die Eröffnung der Winter-Concertzeit fand am 22. d. Mts. durch die Aufführung der „Schöpfung“ von Jos. Haydn vor einem sehr zahlreichen und höchst eleganten Publicum Statt. Die Theilnahme an den Abonnements-Concerten, deren für dieses Mal zehn bestimmt sind, hält sich auf der Höhe der vorigen Jahre, ja, sie ist noch immer im Steigen begriffen. Es sind an 1100 numerirte Plätze abonnirt. Der Chor füllte die Sitze auf der geräumigen Tonbühne in dichten Reihen und scheint, besonders auch an Männerstimmen, gegen vorigen Winter noch zugenommen zu haben; im Orchester haben die Violinen und das ganze Saiten-Quartett an Ton und Kraft gewonnen.

Mit diesen Mitteln konnte die Aufführung, obwohl es die erste war, welche die getheilten Kräfte wieder zu einem Ganzen vereinigte, unter der energischen Leitung Hiller's nicht misslingen, und gewährte besonders in den grossen Gesamtstücken des herrlichen Werkes einen köstlichen Genuss, den der volle Saal zu würdigen wusste.

Die Soli sangen Fräulein Büschgen aus Crefeld, welche erst zwei Tage vor der Aufführung die Sopran-Partieen des Gabriel und der Eva übernommen hatte, da Frau Rübsahmen-Veith in Kassel durch Unwohlsein verhindert wurde, ihrem Engagement für unser Concert nachzukommen; Herr Karl Schneider aus Wiesbaden und Herr Gottfried Becker aus Mannheim. Fräulein Büschgen hat eine recht wohlklangende, in der Höhe besonders einnehmende Stimme und wird bei fortgesetzten Studien und kunstgemässer Ausbildung ihrer guten Anlagen immer grössere Ruhe und Sicherheit in der Coloratur erlangen, so dass sie, zumal wenn etwas mehr Wärme im Vortrage hinzutritt, was jetzt noch durch eine gewisse ganz natürliche Befangenheit verhindert wird, eine Zukunft als Künstlerin haben wird. Herr Schneider sang wie immer, d. h. mit schönen Mitteln, ganzem Verständniss seiner Aufgabe und höchst gebildetem Vortrage. Herr Becker, mit einer frischen, klangvollen, sympathischen Stimme begabt, brachte besonders in der Partie des Raphael die Vorzüge derselben zur Geltung und zeigte einen sehr erfreulichen Fortschritt in seiner Ausbildung zum Sänger. Die Einfachheit und Anspruchslosigkeit des Vortrages war der Würde des Gegenstandes in den Arien ganz angemessen, während in die Recitative und in die Partie des Adam etwas mehr Farbe und Wärme hätte gelegt werden können.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der kölner Männer-Gesangverein, dessen Protectorat Se. Majestät der König unter huldvoller Anerkennung der Leistungen desselben und Uebersendung der grossen goldenen Medaille für Kunst Allernädigst zu übernehmen geruht haben, wird am 5. November ein grosses Concert veranstalten, in welchem die beiden besten Compositionen für das deutsche Sängerfest in Nürnberg, F. Hiller's Cantate: „Das Vaterland“ von Wolfg. Müller, und Franz Lachner's „Sturmgesmythe“ von Lenau, zur Aufführung kommen werden. Ausserdem werden wir die ausgezeichnete Violinspielerin Fräulein Amalie Bido hören und zwei Ouverturen, ausgeführt vom Concert-Orchester.

Wien. Die Sing-Akademie hat am 14. d. Mts. ihre General-Versammlung abgehalten und die jährliche Wahl ihres Comite's vorgenommen. Gewählt wurden mit 81 Stimmen von 82 Anwesenden Fürst Georg Czartoryski als Vorstand und Herr Stegmayer als Chormeister; ferner Herr Schulz als Cassirer, Herr Martin als Schriftführer, und als Comite-Mitglieder die Herren Dr. Breuning, Dr. Egger, Krenn, Dr. A. Schmidt und Dr. Scholz.

Vom früher bestandenen „Bach-Verein“, den der verstorbene Fischhof im Mauthner'schen Hause gegründet, und den Herr Selmar Bagge später fortzusetzen versucht hatte, waren sowohl bei Fr. v. Mauthner als auch bei Herrn Bagge eine Anzahl werthvoller Musicalien unbenutzt verblieben. Die genannte Gönnerin der ernsten Kunstbestrebungen ist seither gestorben, und die v. Mauthner'schen Erben haben jenen Musicalienschatz, bestehend aus den zehn bisher ausgegebenen Bänden der Bach-Ausgabe und anderen werthvollen musicalischen Werken und Schriften, der Sing-Akademie als Geschenk übermacht. Dem zufolge hat auch Herr Bagge sich verlassen gefunden, die bei ihm aufbewahrte übrige Bibliothek des Bach-Vereins, ebenfalls aus sehr kostbaren Werken bestehend, demselben Institute zuzuwenden.

Paris. Der elektrische Metronom, mit welchem bei den Berlioiz'schen Concerten schon gelungene Versuche gemacht wurden, wird jetzt in der grossen Oper eingeführt. Der Mechanismus, welcher vom Capellmeister mittels eines Tastenwerkes mit der linken Hand dirigirt wird, communicirt mit einem Apparate, der ein Taststäbchen in Bewegung setzt. Der praktische Zweck dieser Vorrichtung ist die Erzielung genau übereinstimmender Tactangabe für hinter der Scene gleichzeitig mit dem Orchester mitwirkende Chöre, Militärmusik, Orgel u. dgl.

Ankündigungen.

An die Besitzer von Original-Handschriften und ersten Drucken Beethoven'scher Werke.

Die Unterzeichneten beabsichtigen, im Einverständnisse mit allen berechtigten Original-Verlegern eine kritisch-revidirte Ausgabe von Beethoven's sämtlichen Werken zu veranstalten, und sind bemüht, dafür den umfassendsten Apparat zu beschaffen. Dieser besteht im Wesentlichen in den Original-Handschriften des Componisten und den ersten Ausgaben der Werke, wozu in einzelnen Fällen noch Abschriften kommen, welche der Componist für den Stich oder zu anderen Zwecken selbst durchgesehen hat.

Bereits ist eine ziemlich grosse Zahl, namentlich Original-Handschriften, den Unterzeichneten bekannt, und theilweise durch die Liberalität der Besitzer schon in ihren Händen. Es ist aber für die plangemäss Durchführung des Unternehmens von grösster Wichtigkeit, die genannten Hülfsmittel so vollständig, als sie überhaupt noch vorhanden sind, benutzen zu können. Deshalb ergeht hierdurch an alle Besitzer von Original-Handschriften, ersten Drucken oder auch revidirten Abschriften Beethoven'scher Werke die eben so dringende als ergebnste Bitte, den Unterzeichneten von ihrem Besitze Nachricht zu ertheilen und zu erlauben, sich wegen des Weiteren mit ihnen zu vernehmen.

Ausführliche Prospekte der zu veranstaltenden Ausgabe werden demnächst veröffentlicht werden. Hier sei nur vorläufig bemerkt, dass es darauf abgesehen ist, sämtliche Werke in der Originalgestalt, alle mehrstimmigen daher in Partitur, herauszugeben. Die Verehrer Beethoven's werden schon hieraus erkennen, dass eine des grossen Meisters würdige Ausgabe unternommen wird, und die Unterzeichneten dürfen daher wohl hoffen, freundliche Berücksichtigung ihrer Bitte zu finden.

Gefällige Mittheilungen werden direct durch die Post erbeten.
Leipzig, am 1. October 1861.

Breitkopf & Härtel.

So eben erschien im Verlage von C. F. W. Siegel in Leipzig und ist durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:
Lobe, J. C., Vereinfachte Harmonielehre für Dilettanten und Kenner. 1. Bd., gr. 8., br. 1¹/₂ Thlr.

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, Appellhofplatz 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.