

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 35.

KÖLN, 30. August 1862.

X. Jahrgang.

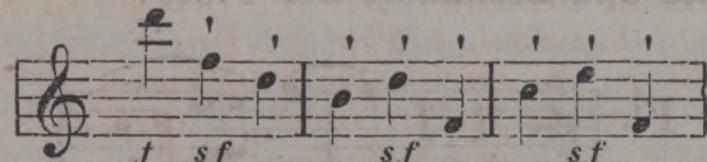
Inhalt. Bemerkungen über den Vortrag der *Sinfonia eroica* (Fortsetzung). — Aus Baden-Baden (Concerte — Theater — „Beatrice und Benedict“ von H. Berlioz — „Erostrate“ von Reyer). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Capellmeister Dorn, Julie und Juliette Delépierre — Mainz, Instrumental-Messe von Friedr. Lux — Leipzig, Bach-Gesellschaft — Würzburg, Aufführung des Oratoriums „Jerusalem“ von H. Pierson — Nürnberg, Nachfeier — Salzburg, Künstlerfest — Paris, Halévy's „Noah“, Ordens-Verleihungen).

Bemerkungen über den Vortrag der Sinfonia eroica.

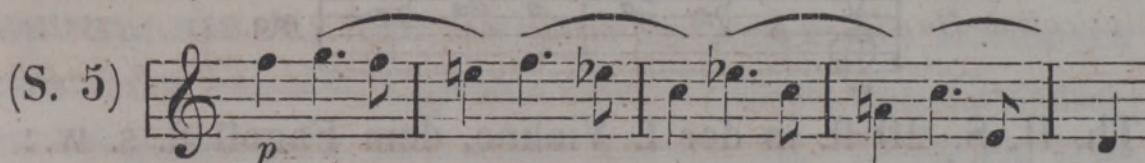
(Fortsetzung. S. Nr. 33 und 34.)

Es ist nun in Bezug auf die Accentuation nur noch von denjenigen Fällen zu sprechen, in welchen sie zwar auch dynamisch, hauptsächlich aber rhythmisch wirkt. Für die Ausführung gilt auch hier das *Sforzando*-Zeichen. Entweder verstärkt das *sf* die gewöhnliche Betonung des guten Tacttheils, oder — was von grösserer Bedeutung ist — es dient dazu, einen mit dem vorherrschenden in Widerspruch tretenden Rhythmus zu erzeugen, theils mit Hülfe synkopirter Noten, theils ohne dieselben.

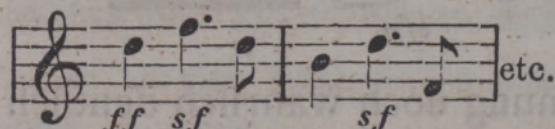
Nicht überall, wo die Betonung auf den schwachen Tacttheil vorgeschrieben wird, ist der Zweck eine Aenderung des Rhythmus; oft ist diese Art der Accentuation nur ein Mittel des Ausdrucks, wie wir bereits an mehreren Beispielen aus der *Eroica* gesehen haben. Z. B. in der Stelle S. 13:



beabsichtigt der Accent auf das zweite Viertel nicht einen rhythmischen Contrast, sondern einen Ausdruck eigenthümlicher Kraft, einen gesteigerten Anklang an das Motiv:



welcher noch kräftiger bei der Wiederholung mit punktierten Vierteln (S. 14) hervortritt:

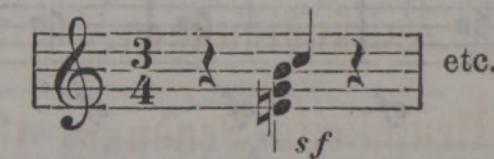


Allein unmittelbar darauf reicht dem Componisten für die beabsichtigte immer gewaltigere Steigerung die Klangstärke des *ff* nicht aus, und er bringt die unmöglich schei-

nende noch stärkere Wirkung durch den contrastirenden Rhythmus hervor (S. 15):



Er wirft durch diese Accentuation auf einmal vier Zweiviertel-Takte in den dreitheiligen Rhythmus hinein, lässt zwei Takte darauf durch die Pause auf den guten Tacttheil und die Accorde auf die zwei letzten Viertel den Zuhörer vier Takte lang in schwebender Ungewissheit über den Rhythmus, fällt dann noch einmal in den gleichtheiligen, denn die vier Takte mit den sechs *Sforzando*-Schlägen auf den Accord:



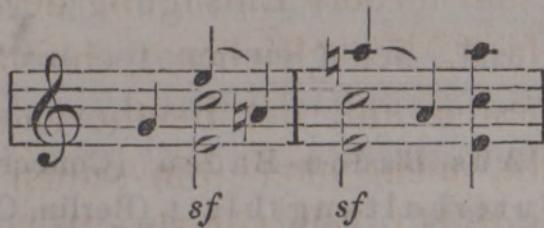
(S. 16), sind ja nichts Anderes als sechs Zweiviertel-Takte mit dem Accent auf dem zweiten Viertel:



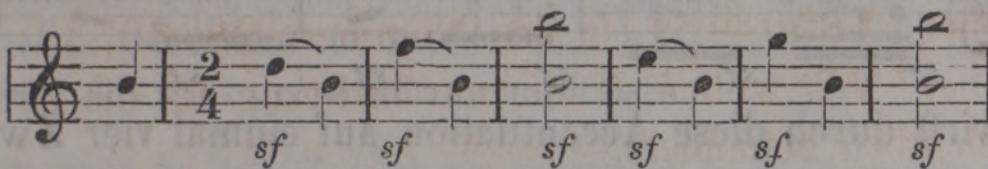
und bringt uns erst wieder mit dem Anklang an das Haupt-Thema in das dreitheilige Geleise zurück. Was liesse sich nicht alles über diese allein durch Accentuation erzielte ungeheure Wirkung der Steigerung einer gar nicht aussergewöhnlichen harmonischen Folge im programmatistischen Sinne phantasiren! Der Vortrag wird am effectvollsten sein, wenn die Violinen in dem Takte vor dem *D-dur-Accord* (S. 15) das erste Viertel nicht accentuieren, sondern so phrasiren:



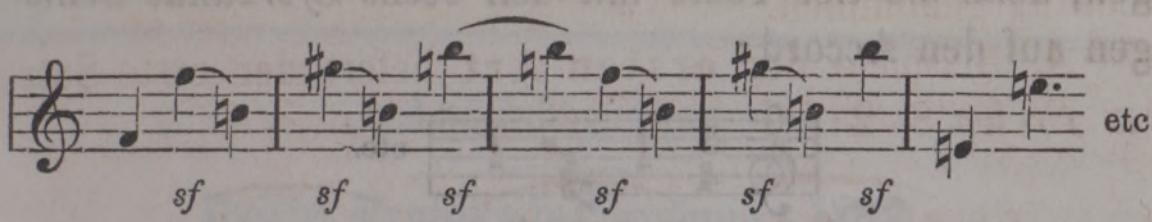
Aehnliche contrastirende Rhythmen von $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ -Tact treten schon Anfangs in dem episodischen Satz (S. 3 und 4) zwischen der zweiten und dritten Wiederkehr des Thema's in dessen Feststellung auf; dabei werden synkopirte Noten zu Hülfe genommen, was bei den so eben erläuterten Stellen nicht der Fall war. Zunächst bilden Tact 6 und 7 auf S. 3:



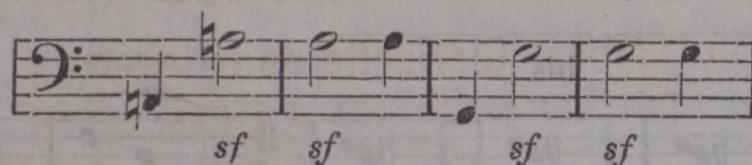
eine Art von antispastischem Rhythmus: $\text{~}_\text{~}_\text{~}$, den die griechische Metrik schon kennt, und in welchem der Urgrund aller gegen einander tretenden Momente in der musicalischen Rhythmis zu suchen ist. Gleich darauf aber erweitert sich dieser zu sechs vollständigen $\frac{2}{4}$ -Tacten (S. 3 und 4):



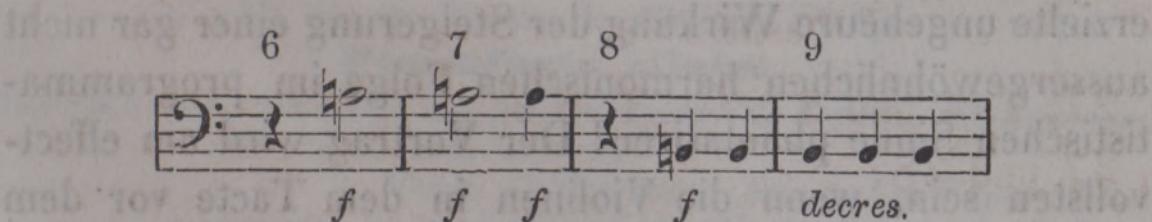
Im zweiten Theile wird dann diese Episode auf grossartigste rhythmisch und harmonisch erweitert (S. 33—36), indem dort in 24 Tacten der zweitheilige Rhythmus, durch Sforzando's und Syncopen erzeugt, vier Mal den dreitheiligen unterbricht:



bis wir im letzten Tacte von S. 35 und in den drei ersten auf S. 36 durch den antispastischen Rhythmus derselben:



der sich noch einmal im sechsten und siebenten Tacte (von S. 36) wiederholt, zu dem dreitheiligen Tacte zurückgeführt werden. Vollständig findet indess für das Gefühl diese Zurückführung erst mit dem neunten Tacte statt, da Tact 6 und 7:

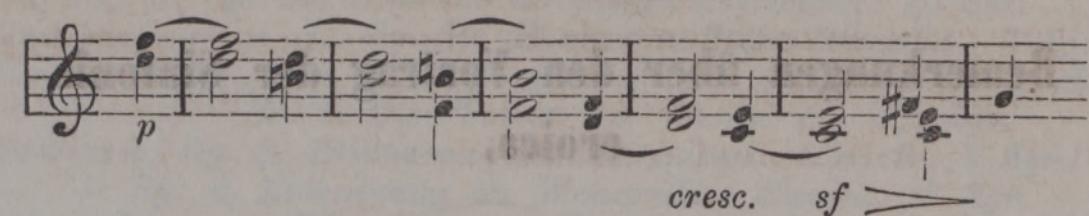


durch die in Tact 8 folgende Viertelpause auch noch den Eindruck eines zweitheiligen Rhythmus machen.

Dass der richtige Vortrag der synkopirten Noten überall, aber besonders bei Beethoven, ein hauptsächliches Erforderniss des Ausdrucks sei, sollte man als so allgemein

bekannt voraussetzen, dass es überflüssig wäre, darauf noch besonders aufmerksam zu machen. Aber leider ist dem nicht also, denn wir haben in sonst recht guten Orchestern in verschiedenen Städten bemerkt, dass einzelne Instrumente immer noch dagegen fehlen.

Die Streich- und Blas-Instrumente können allerdings hörbar und unhörbar synkopiren, allein das letztere ist Regel, das erstere ist Ausnahme und wird als solche vom Componisten, wenn die synkopirte Note einen Druck haben oder markirt werden soll, besonders bezeichnet. Ein Beispiel von beiden Arten bieten die Tacte 9—14 der Violinen im zweiten Theile des ersten Satzes der *Eroica* (S. 20):

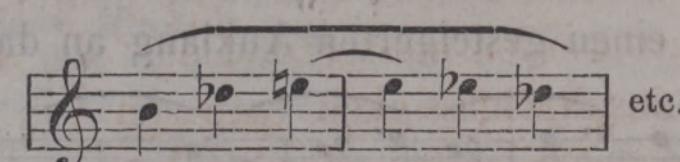


Hier bezeichnet das *sf* den Druck auf die synkopirten Noten *es* und *c*, während die vorhergehenden Syncopen gerade wie --- , nicht aber wie --- klingen müssen. Und diese die zwei Noten zu Einem gehaltenen Tone verbindende Vortragsweise ist, wie gesagt, die regelmässige und überall anzuwendende, wo die ausdrückliche Bezeichnung der zweiten Note durch *sf* oder --- , oder beider durch --- , nicht vorhanden ist.

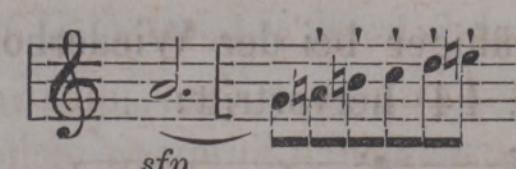
Wir wollen hier nicht ein Sünden-Register aufrollen und alle diejenigen Stellen, deren melodischer und rhythmischer Ausdruck in den Beethoven'schen Sinfonien durch den unaufmerksamen Vortrag der Syncopen verbunzt wird, aufzählen. Nur vor der Verderbung einiger in der *Eroica* wollen wir warnen, z. B. I. Th. S. 14 im Fagott, der Clarinette und besonders der Flöte:



S. 17 in Violine und Flöte:



Th. II. S. 20 ff. in der I. Violine, dem Fagott u. s. w.:



wo die Bezeichnung doch wahrlich deutlich genug in allen Stimmen ist (in der Simrock'schen Partitur ist in der I. Violine S. 20 T. 8 das Achtel *g* irrthümlich mit einem Staccato-Strich bezeichnet).

S. 32 in den Fagotten, Clarinetten und Flöten (bei letzteren in den Stimmen richtig, in der Partitur falsch mit zwei Staccato-Strichen bezeichnet).

S. 49 im Horn-Solo in *F*, wo im fünften Takte desselben das synkopirte *c* ja nicht angestossen werden darf, weil sonst die Wirkung des *c pizzicato* in den Bässen, welches gegen den gehaltenen Ton des Horns abstechen muss, verloren geht. Ebenso gleich darauf in der Clarinette. U. s. w. u. s. w.

Um dieses Thema abzuschliessen, erinnern wir nur noch an die Soli der Oboe, Clarinette und des Horns in dem Scherzo („Lustiges Zusammensein“) der Pastoralsinfonie, in denen ohne richtigen Vortrag der Synkopen Alles verdorben wird. Genauer kann ein Componist seinen Willen nicht bezeichnen, als Beethoven in den zwei letzten Tacten des Oboe-Solo's gethan (S. 105 und 107 der Partitur von Breitkopf & Härtel):



wo das Abnehmungszeichen des *crescendo* schon auf dem dritten Viertel (*c*) beginnt! Und doch hört man mitunter noch die halbe Note *c* recht vernehmlich anblasen, selbst dann, wenn alle vorhergehenden Synkopen richtig vorge tragen waren! Im Horn-Solo fehlt in der Partitur (S. 108) der Bogen über den beiden *c* (*f*).

Noch Eines. Die Stimme der ersten Oboe, welche bei dem ersten *D-dur*-Solo der Flöte Tact 13—16 von Anfang des Scherzo's secundirt, ist das erste Mal folgender Maassen richtig bezeichnet:



bei der Wiederholung fehlt aber schon in der Partitur die Synkopirung (doch nicht in der Orchesterstimme). Wir sind überzeugt, dass derselbe Satz in allen secundirenden Stimmen bei der Wiederkehr derselben Solo-Melodie, also (S. 102, T. 8) die II. Oboe, II. Clarinette und die Bratsche, eben so phrasirt werden müsse, und dass die obige Synkopirung nur aus Nachlässigkeit entweder von Beethoven selbst oder von den Copisten oder Stechern und Correctoren vergessen oder übersehen worden ist. Denn ein vorzüglicher Reiz dieses Scherzo's besteht in der Abwechslung des zartesten *Ligato* mit dem punktirten *Staccato*; jenes kann aber in den zweiten Stimmen nicht glatt herauskommen, wenn das zweite und dritte *c* nicht synkopirt, sondern abgestossen werden.

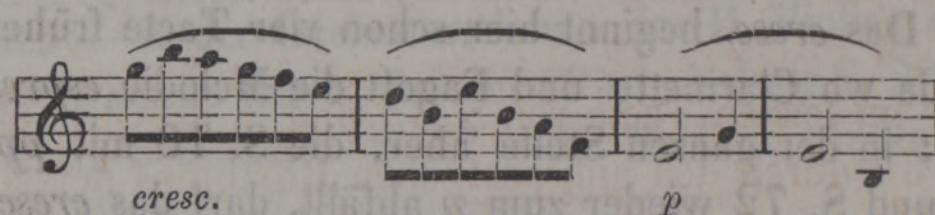
Manchem mögen diese Bemerkungen für pedantische Kleinigkeitskrämerei gelten. Wir sind darüber ganz and-

rer Meinung und betrachten die Zergliederung des Vortrags bis ins Kleinste zugleich als eine Rechtfertigung der Ansicht, dass man in Beethoven nichts hineinzulegen braucht, sondern nur das herauszubringen hat, was er haben will. Darin liegt denn auch der Unterschied zwischen dem classischen Vortrage seiner Clavier-Sonaten und Concerte und dem Virtuosenspiel derselben. Die classische Reproduction fordert Entzagung der eigenen Natur, und derjenige fasst, bei gleicher technischer Fertigkeit, Beethoven am besten auf, der Beethoven's Geist zu verlebendigen strebt, nicht aber ihm seinen eigenen individuellen Geist aufdrückt, selbst in dem Falle, dass er welchen besitzt.

Was den Vortrag des *Crescendo* und *Decrescendo* und die Contraste zwischen *forte* und *piano* betrifft, so haben wir diese Ausdrucksmittel, welche Beethoven viel häufiger und mit ganz anderen Schattirungen anwendet, als seine Vorgänger, bereits früher in der „Rhein. Musik-Zeitung“ (I. Jahrg., 1850—51, in den Nummern 28, 30, 33) besprochen. Wir wollen sie hier nur in Bezug auf die *Eroica* übersichtlich behandeln.

Das gewöhnliche *Crescendo*, das zum *forte* führt, bedarf keiner Erläuterung, wohl aber die beiden anderen Arten desselben, das *Crescendo zum piano* und das *Crescendo zum decrescendo* oder *diminuendo*, denn sie sind beide erst durch Beethoven zu ausdrucks voller Bedeutung gekommen.

A. Beispiele der ersten Art liefert der erste Satz der *Eroica* S. 2:



S. 12 in Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott:



S. 27 T. 4 und 5 *cresc.* T. 6 *pp.*

S. 27, T. 4 un
S. 37 und 38:



Hier steht das *p* in der I. Violine und dem Fagott in der

[*]

Partitur fälschlich auf dem zweiten Viertel, statt auf dem ersten. Derselbe Fehler findet sich in den Stimmen nur bei der I. Violine, alle anderen sind richtig.

S. 42, T. 1 und 2 *cresc.*, T. 4 *p.*

S. 49, T. 6 und 7 *cresc.*, T. 8 *p.*

S. 68, T. 9, und S. 69, T. 1 und 2.

S. 73, die drei ersten Takte *cresc.*, der vierte Tact *p.* — ein sehr merkwürdiges Beispiel, weil man nach anderen ähnlichen Stellen das *crescendo* noch um einen Tact wachsend bis zum *piano*-Eintritt des Horns erwartet.

Bei der Ausführung aller dieser Stellen kommt es vorzüglich darauf an, das *crescendo* bis zum letzten Moment vor dem *piano* wachsen zu lassen und dann das *p* zart einzusetzen, was nicht immer leicht ist, da man sich durch den Anblick des *p* im folgenden Takte schon zu einem Mangel des *cresc.* oder gar einem *diminuendo* verführen lässt. Noch schlimmer ist es freilich, wenn das *p* als Schlussstein des *cresc.* stark angegeben wird.

B. Beispiele der zweiten Art, des *crescendo* zum *diminuendo*, sind folgende:

S. 1, die letzten vier Takte, nämlich drei Takte *cresc.*, der vierte *diminuendo*. — Aehnlich S. 11 und S. 20, Tact 4 und 5.

S. 50, am Schluss des Flöten-Solo's:



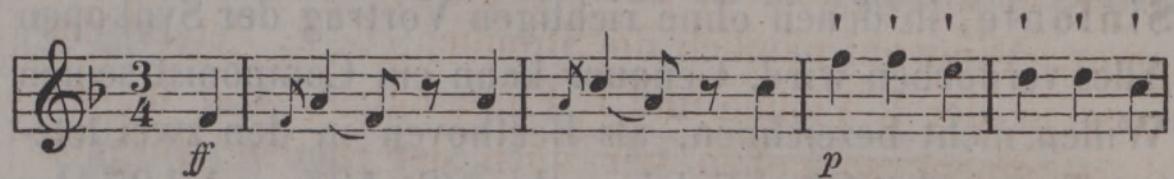
S. 72, von den ersten vier Tacten 2 *cresc.*, 2 *decrescendo*. Das *cresc.* beginnt hier schon vier Takte früher (S. 71), da wo Clarinette und Fagott die Melodie *espressivo* haben; in der ganzen Stelle aber, die S. 70 mit *pp* anfängt und S. 72 wieder zum *p* abfällt, darf das *crescendo* nicht bis zu einem wirklichen *forte* anwachsen. — Ausserdem gehören viele Stellen im Trauermarsch und zwei im *Poco Andante* des Finale (S. 224 und 225) hieher.

Die Ausführung, bei gehaltenen Tönen (z. B. dem *as* der Flöte in dem letzten Noten-Beispiele) der *Messa di voce* des Sängers gleich, ist in den kurzen Sätzen, welche die Beispiele aus der *Eroica* bieten, bei Weitem nicht so schwierig, als in den langen Perioden in anderen Sinfonien Beethoven's, die denselben Ausdruck verlangen, z. B. im Anfange der Pastoral-Sinfonie, dann im *Allegretto* der VII., in vielen Stellen der IX. Sinfonie u. s. w. Am schwierigsten ist immer der Uebergang aus dem *Crescendo* ins *Decrescendo*; das Hinauf- und Hinabsteigen geht über eine sanfte Anhöhe, die unter demselben Winkel sich senkt, unter welchem sie stieg; auch der leiseste Ruck bildet eine Stufe, welche die glatte Ebene der Senkung unterbricht.

Die gewöhnlichen Contraste zwischen *forte* und *piano* finden sich bei Beethoven eben so, wie bei seinen Vorgängern. Was ihm aber eigenthümlich ist, das ist das unerwartete Abbrechen des *forte* vor einem neuen Motiv, das im *piano* einsetzt.

Er wendet diese Ausdrucksform auf eine doppelte Art an.

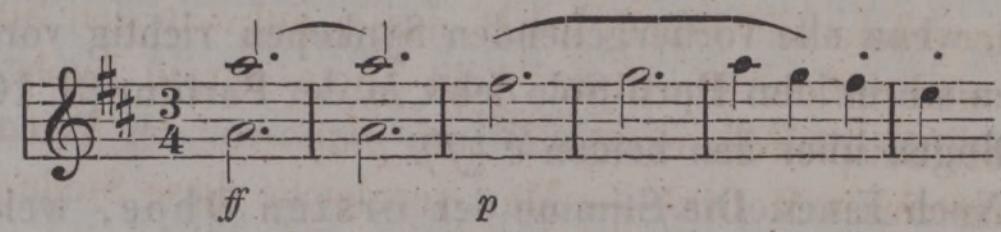
Erstens als Vorbereitung einer Ueberraschung, wobei das *forte* den Reigen beginnt, aber dem folgenden *piano*-Satz gleichsam nur Platz schafft oder ihm mit Geräusch die Thüren öffnet. Am auffallendsten z. B. im Scherzo der *A-dur*-Sinfonie:



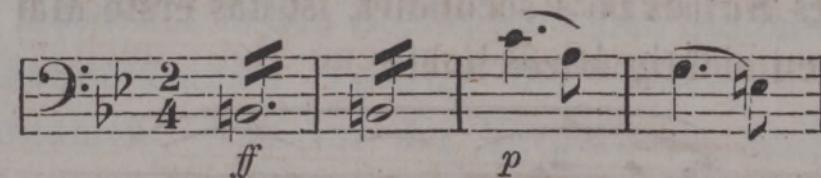
Eben so in dem Menuetto der *F-dur*-Sinfonie Nr. VIII:



So schon in der II. Sinfonie im Trio des Scherzo (S. 107, Simrock):



und in der Sinfonie Nr. IV (S. 159) im Finale:



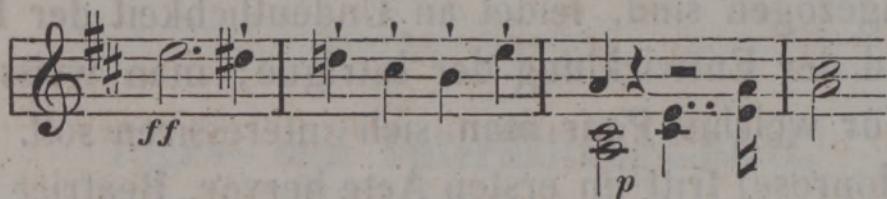
In der *Eroica* gehören hieher im ersten Satze die zwei ersten Accorde *f* vor dem Einsatz des Thema's; der *piano*-Einsatz von Bratsche und Violoncell nach den oben erwähnten sechs Accordschlägen in $2/4$ -Tact (S. 16); die zwei Takte Dominant-Accord *ff* vor dem Wiedereintritt des Haupt-Thema's (S. 48); der *Des-dur*-Accord und der *C-dur*-Accord (S. 65).

Zweitens erscheint diese Ausdrucksweise in der Cadenz, dem vollkommenen oder unvollkommenen Abschluss einer Tonreihe, indem die Vorbereitung dieses Schlusses *f* oder *ff* gegeben wird, der eigentliche Schluss-Accord aber *p* als Anfangspunkt eines neuen Motivs eintritt. Man könnte das „dynamische Trugschlüsse“ nennen, ähnlich den harmonischen.

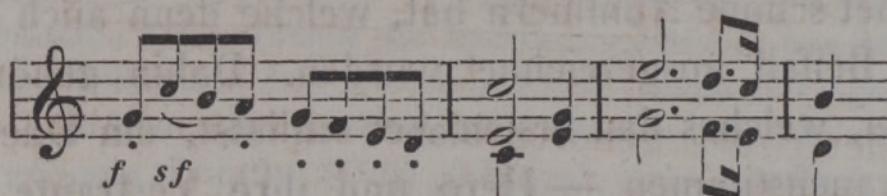
Schon in der ersten Sinfonie *C-dur* zeigt sich eine Neigung dazu bei der Cadenz nach *G-dur* auf S. 7 der neuen Partitur von Breitkopf & Härtel, wo jedoch nur das

g im Fagott und den Bässen, welche das neue Motiv anfangen, mit *pp* bezeichnet ist, das *pp* der Violinen und Bratschen aber erst auf dem zweiten Viertel des Tactes steht. Da in den Orchesterstimmen der Ausgabe von C. F. Peters in Leipzig sich dieselbe Bezeichnung findet, so liegt in dieser Stelle, wie gesagt, nur erst die Neigung, ein neues Motiv nach einem *ff* mit *p* eintreten zu lassen. Später bezeichnet Beethoven in ähnlichen Fällen nicht bloss die Stimmen, welche das neue Motiv führen, mit *p*, sondern auch den Schluss-Accord in allen Begleitstimmen und in der Fundamentalstimme. Völlig entschieden tritt diese Bezeichnung auch schon in der I. Sinfonie einige Seiten weiter, S. 10, System 2, Tact 7, auf dem *B-dur*-Accord hervor. Wiewohl nämlich die Stimmen (C. F. Peters) das *p* nur in der I. Violine und I. Flöte haben, also in den Oberstimmen, so geben wir doch der neuen Ausgabe Recht, welche das *p* überall gesetzt hat*).

Dann am anschaulichsten in der II. Sinfonie im ersten Allegro beim Eintritt des zweiten Motivs (Partitur Simrock, S. 16):



(In der Flöte und Oboe fehlt das *p* auf *a* in den Stimmen und in der Partitur. Acht Takte darauf auch ein schönes Beispiel des *crescendo* zum *piano* vor der Wiederholung dieses Motivs.) — Man vergleiche diese Stelle mit einer ähnlichen im Finale der V. Sinfonie, T. 26 vom Anfang des *C-dur* (S. 124, Partitur von Breitkopf & Härtel), in welcher im Gegentheil das neue Motiv auch *ff* bleibt:



Warum? Weil dem obigen in *A-dur* gleichsam wie einer sich aus dem Getümmel des Lebens erhebenden Hoffnung milder Klang ziemt, der vier Takte darauf in dem schroffen *Fis-moll ff* seinen Gegensatz findet, hier aber das über vierzig Takte fort dauernde *C-dur* erst nach der Fanfare von 25 Tacten in dem neuen Motiv der Hörner, Oboen, Clarinetten und Fagotte den wahren Ausdruck des Triumphes nach vollbrachter That findet — wobei ein sanfter Eintritt lächerlich gewesen wäre. Vor dergleichen Verkehrtheiten ist Beethoven sicher, und keine Ausdrucksweise wird bei ihm stehende Manier oder Schablone.

*) Dagegen findet sich auf den halben Noten T. 1, 5, 9 des zweiten Theils die Bezeichnung *fp* in allen Orchesterstimmen, und sie ist ohne Zweifel die richtige, nicht bloss *f*, was die neue Partitur hat.

Dagegen höre man wieder in der II. Sinfonie die wunderbare Wirkung des plötzlichen *piano* auf die Schlussnote des furchtbaren *Cis-dur ff* vor dem *A-dur*, das wieder in die Haupt-Tonart *D* führt (S. 37)! Ich wollte sagen: „man betrachte es“, denn „hören“ thut man es selten; — einige Dirigenten sollen das *p* hier sogar für einen Irrthum der Abschreiber halten! Es steht aber in allen Orchesterstimmen der Original-Ausgabe, und in der Partitur ist es nur bei der Flöte vergessen.

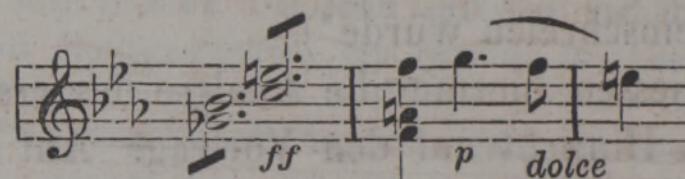
Ferner mit neuem Motiv (wie oben) Sinfonie II., Finale S. 115:



In der *Eroica* begegnen wir nun derselben Weise häufig, und es ist sehr belehrend, die Stellen, in welchen der Schluss-Accord der Cadenz *forte* bleibt trotz eines in demselben Tacte beginnenden neuen Motivs, mit denen zu vergleichen, in welchen der Schluss-Accord zugleich mit dem neuen Motiv mit *piano* bezeichnet ist. Im Allegro kommt der erste Fall 9 Mal vor (die Wiederholungen mitgerechnet), der zweite 5 Mal.

a. Erster Fall — Schluss-Accord *forte*.

S. 5:

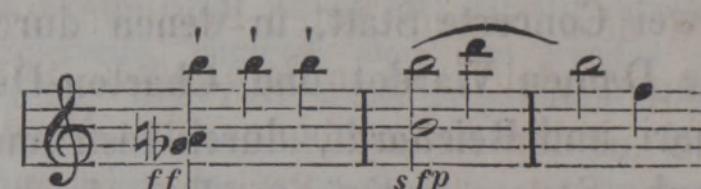


Hier steht das *p* in der II. Violine und Bratsche in der Partitur fälschlich auf dem ersten Viertel, statt auf dem zweiten — in der Orchesterstimme der II. Violine richtig, in der Bratsche falsch. Bei der Wiederholung S. 29 überall richtig bezeichnet. S. 52 in der Partitur wieder falsch.

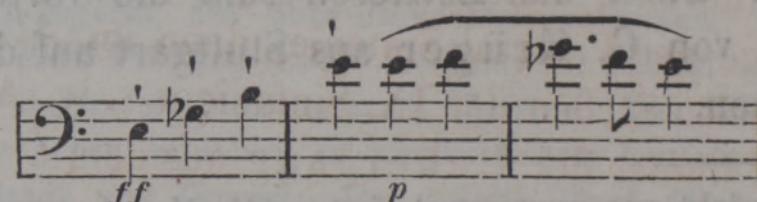
S. 10 und 57:



S. 18 und 64:



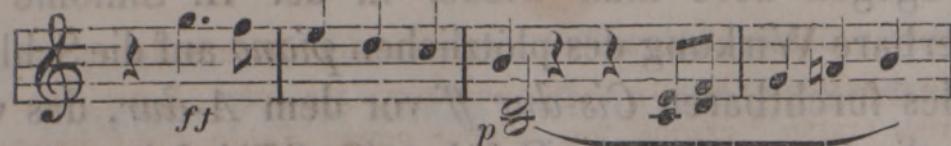
S. 41:



S. 48, Tact 2.

b. Zweiter Fall — Schluss-Accord *piano*.

S. 6 und 53:



Gerade wie im Allegro der II. Sinfonie S. 16. S. oben. Am auffallendsten und eindrucksvollsten wiederholt sich diese Stelle im Coda S. 80, wo nach dem langen *Crescendo* der Steigerung des Thema's und dem 18 Tacte langen *ff* desselben plötzlich noch einmal dieses Zwischen-Motiv *piano* mit seinen ganzen vier Tacten eintritt und dadurch den energischen Schluss des Satzes erst in seinem ganzen Glanze möglich macht.

Endlich sind noch die episodischen Stellen, die im zweiten Theile in der Durchführung *piano* zwischen die *ff*-Anklänge des Thema's in den Bässen treten, hier zu erwähnen: S. 24, Tact 4, und S. 27, Tact 2, mit *p* auf dem ersten Viertel oder Achtel beginnend. In der ersten Violinstimme (und der Partitur) fehlt an beiden Stellen auf den Schlussnoten *a* und *d* des *ff* das Zeichen *p*, was offenbar ein Versehen ist, da das *p* in allen anderen Stimmen, auch in den ersten und zweiten Blas-Instrumenten, vorhanden ist, und es unmöglich Beethoven's Absicht sein konnte, dass die erste Violine hier allein *ff* spielen sollte, zumal da sie ein Viertel mit Punkt hat, also in das *piano* der ersten drei Achtel der Bässe und Bratschen, diese verdeckend, hineinschreien würde*).

Wir schliessen hiermit die Analyse des ersten Satzes der *Eroica* in Hinsicht auf den Vortrag. Auf allen Conservatorien dürfte dieser Satz das beste Studium für das Zusammenspiel abgeben, da es wohl keine Variation und Nuancirung des Vortrags gibt, die nicht darin vorkäme.

Aus Baden-Baden.

Den 26. August 1862.

Nach dem Concerte am 7. Juli, über welches Sie Bericht erhalten haben (s. Nr. 31), fanden am 23. und 30. Juli noch zwei Concerte statt, in denen durch Gesang-Vorträge die Damen Viardot und Charton-Demeur, die Herren Monari und Reichardt, durch Instrumentalstücke Prudent, Laub, Sarazate, Krüger, Franchomme u. s. w. mitwirkten. Unter den Letzteren sind die vortrefflichen Leistungen von G. Krüger aus Stuttgart auf der Harfe auszuzeichnen.

*) Man ersieht aus unserem Aufsatze, wie Manches in der neuen Partitur-Ausgabe der *Eroica* von Breitkopf & Härtel noch zu thun bleibt, und wie nothwendig sie ist. So eben lesen wir, dass sie bereits erschienen ist: es ist nicht unsere Schuld, dass wir sie nicht berücksichtigen konnten.

Das Theater, dessen Bau, beiläufig gesagt, eine Million Francs kosten soll, wurde am 6. d. Mts. mit Conradin Kreutzer's „Nachtlager in Granada“ durch das Opern-Personal (und das Orchester) von Karlsruhe eröffnet. Nächstdem gab dieselbe Gesellschaft Beethoven's *Fidelio*. Beide Aufführungen, besonders die erstere, waren recht gut.

Am 9. und 11. d. Mts. wurde die neue zweiactige, komische Oper von Hector Berlioz: „Beatrice und Benedict“, gegeben. Die Aufführung durch bedeutende Mitglieder der *Opéra comique* und des *Théâtre lyrique* in Paris und unter der Leitung Berlioz's war unstreitig die abgerundetste und befriedigendste von allen bisherigen Vorstellungen. Trotzdem sprach die Oper im Ganzen das Publicum nicht an und hatte sich nur eines *succès d'estime* zu erfreuen.

Der Text, von Berlioz selbst nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts“ bearbeitet und in zwei Acte gebracht, die noch nicht einen Theater-Abend füllen, also sehr zusammengezogen sind, leidet an Undeutlichkeit der Handlung und der Entwicklung der Intrigue; man weiss nicht recht, für welches Paar man sich interessiren soll. Hero (Mad. Monroe) tritt im ersten Acte hervor, Beatrice (Mad. Charton-Demeur) erst im zweiten, in welchem jene so gut wie nichts mehr bedeutet; der Haupt-Tenor Benedict (Montaubry) hat nur in einem Duett und in einem Männer-Terzett zu singen u. s. w. Kurz, der theatrale Zuschnitt ist Berlioz nicht gelungen, und das ist doch besonders bei einer komischen Oper ein wesentliches Erforderniss. Die Musik lässt im Ganzen kalt, trotzdem dass sie einige ausgezeichnete Nummern hat, welche denn auch durch grossen Beifall ausgezeichnet wurden. Dahin gehört das Notturno, welches den ersten Act schliesst, ein Duett für zwei Frauenstimmen — Hero und ihre Vertraute (Mad. Monroe und Mad. Geoffroy) —, welche im Garten die Natur und die Nacht besingen, ein Gesangstück von einfacher, classischer Schönheit. Im zweiten Acte hat die Arie der Beatrice am meisten gefallen. Das Orchester ist überall, wie das von Berlioz zu erwarten ist, geistvoll behandelt, vielleicht für den Charakter mancher Stücke, z. B. des Schluss-Duetts zwischen Beatrice und Benedict, zu reich instrumentirt und — wir wollen nicht sagen: zu gelehrt — aber doch zu wenig einfach und klar geschrieben. — In den pariser Blättern müssen Sie in den Berichten über Berlioz's Oper zwischen den Zeilen lesen, dann werden Sie nach den Phrasen von *Succès complet, éclatant, unanime* u. s. w. hier und da kleine Absprünge von der breitgetretenen Bahn der Lobpreisung finden, welche mein Urtheil bestätigen.

Die zweite neue französische Oper: *Erostrate*, Musik von Reyer, hat das hiesige Publicum durch ihr moderneres Colorit und durch melodischen Inhalt mehr angesprochen, obwohl die Ausführung eine übereilte und der Mangel eines Dirigenten wie Berlioz sehr fühlbar war, da der Componist, welcher sie leitete, wenig Uebung im Dirigiren zu haben scheint.

Ausserdem haben die Franzosen noch den Postillon von Lonjumeau von Adam und den *Domino noir* von Auber gegeben, worin Montaubry vorzüglich war. Neben ihm sind Michaud (Tenor) und Cazeaux (Bass), und ausser den genannten Sängerinnen auch Demoiselle Sax rühmlich zu erwähnen.

Für die nächste Saison ist die Rede von Gluck's Orpheus mit Madame Viardot. Gluck in Baden! Nun, was erlebt man nicht Alles, wenn die blasirte *Haute volée* und *Haute finance* sich zur *Musique rétrospective* wendet! — Doch nein — es ist hier Niemandem um Gluck zu thun, sondern nur um Madame Viardot.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Capellmeister Dorn hat eine neue komische Oper: „Der Fürst von Hildburghausen“, vollendet. Sie soll, wie es heisst, zuerst in Breslau aufgeführt werden.

Die beiden kleinen Violin-Virtuosinnen Julie und Juliette Delépierre, über deren Erfolge in Köln wir zur Zeit berichteten, haben im Friedrich-Wilhelmstädtter Theater in Berlin in einem Cyclus von Concerten ausserordentlichen Beifall geärgnet.

Mainz, 25. August. Es ist bekannt, dass die meisten katholischen Bischöfe Deutschlands die Instrumental-Musik aus der Kirche verbannen wollen und dies auch leider fast überall durchgeführt haben, so dass ausser Wien, München, Dresden und Salzburg wohl wenige grössere deutsche Städte sich noch eines ständigen Kirchen-Orchesters zu erfreuen haben, und der reiche Schatz instrumentaler Kirchen-Compositionen, den uns unsere besten Meister hinterlassen haben, unbenutzt und der jüngeren Generation fast unbekannt in den verschiedenen Bibliotheken und Sammlungen begraben liegt. Auch in Köln fängt man jetzt an, jenen Meisterwerken die Pforten des Domes zu verschliessen, und was unser goldenes Mainz betrifft, so ist hier das goldene Zeitalter der Kirchenmusik längst vorüber, und statt in unserem stattlichen Dome die erhebenden Klänge der herrlichen Schöpfungen Mozart's, Haydn's, Cherubini's u. s. w. zu hören, müssen wir uns mit dem wenig erbaulichen Gesange der Seminaristen begnügen. Trotz alledem haben oder hatten wir wenigstens einen Kirchen-Musikverein, der aber, wohl in Anbetracht, dass ihm bei dem hermetischen Verschluss unserer Kirchen kein Feld für die angestrebte Pflege und Hebung der Kirchenmusik geboten ist, sich vor einiger Zeit in einen Cäcilien-Verein (für gemischten Chorgesang) umgetauft hat. Nur selten bietet sich diesem Vereine Gelegenheit, in eine der kleineren Pfarrkirchen zu schlüpfen und dort eine Instrumental-Messe aufzuführen; und zu diesen wenigen Gelegenheiten zählt das Geburtfest des Kaisers von Oesterreich am 18. August, welches regelmässig mit einer während der grossen Parade in der St.-Peters-Pfarrkirche abgehaltenen solennen Messe ge-

feiert wird. Diese Gelegenheit hatte nun in diesem Jahre der Dirigent des Cäcilien-Vereins, Capellmeister Friedr. Lux, ergriffen, um seinen ersten Versuch auf einem neuen Felde der Composition, eine grosse Instrumental-Messe, zur Aufführung zu bringen. Es möchte wohl schwer, wenn nicht unmöglich sein, auf diesem Gebiete etwas absolut Neues zu schaffen, und so können wir denn auch dem in Rede stehenden Werke das Prädicat einer entschiedenen Originalität im Ganzen nicht zusprechen. Allein es erschien uns, als hätte der Componist, mit Absicht den unvergleichlichen Mustern unserer grossen deutschen Meister ihre würdevolle Klarheit ablauschend, kühn den Reichthum der neueren Instrumentation und den Vortheil des dramatischen Ausdrucks, gleich Cherubini, benutzt. Das *Kyrie*, in strengem contrapunktischen Stile gehalten, versetzt den Zuhörer in eine angemessene ernst-würdige Stimmung, während in dem *Gloria* und *Credo* der Jubel gläubiger Anbetung zum Durchbruche kommt. Von ergreifender Wirkung ist das *Et incarnatus est*. Besonders originel und voll lieblichen Ausdrucks ist das *Benedictus* für Sopran-Solo mit Frauenchor, mit Begleitung der Orgel mit sanften Registern, dem sich das *Agnus Dei* und *Dona nobis* würdig anschliesst. Dabei wird das Interesse nicht durch ermüdende Länge geschwächt.

Unsere Liedertafel wird in Verbindung mit dem Damen-Gesangverein und dem wiesbadener Cäcilien-Verein bei Gelegenheit der auf den 18. October d. J. festgesetzten Enthüllung des Schiller-Monumentes Händel's „Judas Maccabäus“ zur Aufführung bringen.

(Südd. M.-Z.)

Leipzig. Die Bach-Gesellschaft hat den elften Jahrgang von J. S. Bach's Werken ausgegeben. Er besteht aus zwei Lieferungen oder Bänden. Die erste Lieferung enthält ein Magnificat in *D-dur* mit Einlagestücken, ein Sanctus in *C-dur*, ein zweites Sanctus in *D-moll*, ein drittes in *D-dur* und ein viertes in *G-dur*. Die zweite Lieferung enthält Kammermusik für Gesang, und zwar das *Dramma per Musica* „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“, drei Cantaten für eine Singstimme und ein Gelegenheitsstück „Der zufrieden gestellte Aeolus“.

Würzburg, 31. Juli. Das königliche Musik-Institut dahier hat gestern das Oratorium „Jerusalem“ in Gegenwart und unter Mitwirkung des Componisten als Schluss-Production für das Sommer-Semester zur öffentlichen Aufführung gebracht. Der besonders in seinem Vaterlande England hochgefeierte Tondichter, früher Professor der Musik an der Universität zu Edinburgh, Herr Henry Hugo Pierson, hat seit ungefähr fünf Jahren sein Domicil in unserer Stadt genommen, wo er sich in stiller Zurückgezogenheit ganz der Musik hingegeben hat. Gegenstand dieses Oratoriums ist Jerusalem, die heilige Stadt Israels und der Mittelpunkt der alttestamentlichen Theokratie, zugleich auch das Symbol der neutestamentlichen Kirche. Den Text bilden ausgewählte Stellen der heiligen Schrift. Das Oratorium zerfällt in drei Theile. Der erste Theil wird eingeleitet durch die Weissagung des Herrn von Jerusalems Fall; verbunden mit der kurzen Erzählung seines Todes, deutet sie uns das Verhängniss, das über Jerusalem gekommen. Aber schon Moses, der erste Prophet, hatte die schwere Schuld seines Volkes geweissagt; darum erscheint er nach Christus. Die Reihe der übrigen heiligen Seher schildert in prophetischem Gesichte die Zerstörung von Stadt und Tempel. Der zweite Theil führt uns mitten unter die Ruinen der heiligen Stadt und lässt uns die Verwüstung des Landes schauen, wie die Propheten sie verkündigt hatten. Aber der Wiederaufbau der Stadt wird verheissen, und Israel soll wieder erfahren die Gnade seines Gottes. Der dritte Theil öffnet den Blick in die Zukunft. Israel, seit Jahrtausenden unter die Völker zerstreut, wird wieder versammelt werden; ein grosser Kampf wird sein, Gott

wird siegen über alle seine Feinde. Ein neues Jerusalem erhebt sich, und nun erscheint der Herr zum Gerichte. Land und Meer geben ihre Todten wieder, alle Thränen werden getrocknet, alles Leid ist dahin; die Gerechten ziehen in das himmlische Jerusalem ein, wo Gott in ihrer Mitte wohnt. — Dieses Oratorium wurde für die kunstliebende Stadt Norwich auf Wunsch des dortigen Musikfest-Comite's componirt und daselbst im Jahre 1852 zwei Mal aufgeführt. Spätere Aufführungen desselben fanden in Exeter Hall zu London und in der Dreifaltigkeits-Kirche zu Hamburg statt. Eine grossartige Ouverture leitet das Ganze ein. Die Musik ist durchaus im strengen Oratoriensstil gehalten, nichts erinnert an die Oper. Als die ausgezeichneten Nummern dieses Werkes verdienst erwähnt zu werden die Ouverture, die Kreuzigungs-Scene, die beiden Terzette der ersten Abtheilung, der Sturm-Chor, die Bass-Arie der zweiten Abtheilung, das Quintett und der Schluss-Chor des dritten Theiles. — Die Aufführung dieses kolossalen Werkes war trotz der ungeheuren Schwierigkeiten desselben und der sehr beschränkten Zeit zum Einstudiren eine durchaus vorzügliche. Soli, Chöre und Orchester leisteten im schönsten Einklang Vortreffliches. Die Solo-Partieen waren in den besten Händen; sie bestehen in 5 Sopran-, 2 Alt-, 3 Tenor- und 2 Bass-Partieen. Die Hauptprole und besonders die Aufführung waren überaus zahlreich besucht und ärgerten am Schlusse jeder Abtheilung einen lebhaften Applaus. Durch die Aufführung dieses grossartigen Oratoriums hat sich Herr Director Bratsch den Dank des kunstliebenden Publicums erworben. Möge er in seinem Wirken mit gleichem Eifer und unverdrossen fortfahren, und nicht ermüden, das von ihm geleitete Musik-Institut auf dem gegenwärtigen Höhepunkte zu erhalten!

(Aschaff. Z.)

Bei Falter & Sohn in München ist der Clavier-Auszug einer Operette von Michael Haydn, betitelt „Die Hochzeit auf der Alm“, erschienen. Die Operette ist am 6. Mai 1768 in Salzburg vollendet worden, wie des Componisten Autograph am Ende der Original-Partitur lehrt. Das Orchester besteht aus dem Streich-Quartett und zwei Hörnern, welche bei dem Ballo durch zwei Flöten ersetzt werden. Das Ganze scheint ein Gelegenheits-Gedicht gewesen zu sein, denn der Schluss-Chor endet mit den Worten: „Leb' gnädigster Herr Fürst von Schrattenbach!“ Dieser Fürst war der unter dem Namen Sigmund III. bekannte Fürst-Erzbischof, der Haydn im Jahre 1763 als Concertmeister nach Salzburg berief.

In Nürnberg wurde am 13. d. Mts. eine Nachfeier des vorjährigen allgemeinen deutschen Sängerfestes abgehalten. Von allen Seiten waren zahlreiche Gäste herbeigeströmt, in allen Strassen flatterten die schwarz-roth-goldenen und blau-weissen Fahnen und versetzten die Bewohner Nürnbergs in eine festliche Stimmung.

Für das in Salzburg statt findende „deutsche Künstlerfest“ wurde folgendes Programm ausgeschrieben: Das Fest beginnt am 4. und schliesst am 6. September. Die Sitzungen werden täglich Vormittags von 10 bis 1 Uhr in der Aula abgehalten. Um 1 Uhr findet täglich das gemeinsame Mittagsmahl im Mirabellgarten, bei schlechtem Wetter im Theater statt, eben so das Souper. Die Nachmitten und Abende sind der Unterhaltung gewidmet. Am 5. September wird das „Mozarteum“ ein Fest-Concert abhalten. Auf dem Mönchsberge wird ein Fest veranstaltet.

Paris. Die unvollendete Partitur der nachgelassenen Oper „Noah“ von Halévy ist nach der Wahl des Ministers Walewski und der Familie Halévy's dem Componisten Ambroise Thomas zur Vollendung anvertraut worden.

Paris. Durch ein Decret des Staats-Ministers vom 25. Juli ist der rühmlich bekannte Pianist und Componist George Mathias zum Professor des Clavierspiels am kaiserlichen Conservatorium ernannt worden.

Zu den Künstlern, welche am 15. August zu Rittern der Ehrenlegion ernannt worden, gehören Labarre, Inspector der kaiserlichen Capelle, Ernest Reyer, Marmontel und Stamaty, Professoren am Conservatorium u. s. w. Felicien David und Alex. de Lavergne, Schriftsteller über Kunstgegenstände, sind zu Offizieren der Ehrenlegion befördert worden.

Ankündigungen.

Demnächst erscheint im Verlage des Unterzeichneten mit alleinigem Eigenthumsrechte:

Missa sacra
für gemischten Chor
mit Begleitung des Orchesters
von

Robert Schumann.

Op. 147.

Partitur, Clavier-Auszug, Chor- und Orchesterstimmen.

Den Verehrern Rob. Schumann's wird gewiss das Erscheinen dieses grossartigen Werkes vom höchsten Interesse sein, und werden geehrte Concert-Directionen und Vereine hiedurch ersucht, freundlichst Notiz davon nehmen zu wollen. — Clavier-Auszug und Chorstimmen erscheinen bis spätestens 1. October, die gestochene Partitur und Orchesterstimme ebenfalls noch in diesem Jahre.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

In C. F. Peter's Bureau de Musique zu Leipzig und Berlin erschien so eben:

Kiel, Friedr., Requiem für Solo, Chor und Orchester. Op. 20. Partitur 7 Thlr. Singstimmen 2 $\frac{2}{3}$ Thlr. Orchesterstimmen 7 Thlr. Clavier-Auszug 4 $\frac{2}{3}$ Thlr.

Dieses Werk, welches zum ersten Male im verflossenen Winter vom Stern'schen Gesang-Vereine in Berlin aufgeführt wurde, hatte sich eines fast beispiellosen Erfolges beim Publicum wie bei der gesammten berliner Kritik zu erfreuen. Die letztere stellt es den unsterblichen Schöpfungen Mozart's und Cherubini's zur Seite.

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.