

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 36.

KÖLN, 6. September 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Bemerkungen über den Vortrag der *Sinfonia eroica* (Schluss). Von L. B. — Gesangfest des sieg-rheinischen Lehrer-Vereins zu Brühl den 20. August 1862. — Die Orgel in der Neuenkirche zu Arnstadt und deren Wiederherstellung als ein Denkmal Johann Sebastian Bach's. — Tagess- und Unterhaltungsblatt (Köln, Kölner Sängerbund, Karl Formes, Victoria-Theater — Roderich Benedictus' dramatische Werke — Eisenstadt, Familienfest — Italiänische Gesangfeste).

Bemerkungen über den Vortrag der Sinfonia eroica.

(Schluss. S. Nr. 33, 34 und 35.)

Bei den folgenden Sätzen können wir uns kürzer fassen, da sich namentlich im Trauermarsch bei Weitem die meisten Stellen mit eigenthümlicher Vortragsweise als neue Belege zu den von uns zum ersten Allegro gemachten Bemerkungen ergeben.

Man beachte z. B. das *cresc.* und *decresc.* T. 14 und 15, besonders die Stelle S. 89, welche in fünf Tacten die Schattirungen von *cresc.*, *decresc.*, *cresc. sfp* darbietet (wobei zweifelsohne in der Clarinette das erste *cresc.* gerade so wie in der Fagottstimme ausgeführt werden muss, wiewohl die Bezeichnung vergessen ist) u. s. w.; dann das merkwürdige *sf* nach dem *Solo espressivo* des Violoncells (S. 86) mit dem folgenden *piano*:



(verglichen mit S. 115, T. 1 und 2); ferner das *sf* auf dem *fis* in der zweiten Flöte und zweiten Oboe (S. 111) als Ausdrucks-Veränderung im Haupt-Thema zugleich mit den Betonungen des zweiten und vierten Achtels in den Bassen; die *sf* in dem Coda (S. 119) auf das synkopirte *f*, *es* und *d* in der ersten und auf *d*, *c* und *c* in der zweiten Violine, welche der ganzen *pp*-Stelle gemäss nicht zu stark betont werden dürfen u. s. w.

Aufmerksam machen wollen wir nur noch auf die Sechszzehntel-Pause S. 91, T. 4, in den Violinen (und S. 117):



— Dass ein deutscher Paukenschläger im zehnten Takte vor dem Schlusse das *Solo-c pp* nicht durch eine Tremolo-Verzierung  verhunzt, wie wir es einmal von einem belgischen bei einem Musikfeste in Aachen gehört haben, brauchen wir nicht erst zu sagen; von solchen Dingen kann man wirklich Nervenzuckungen bekommen.

Einige Kunstrichter, die sich mit dem Bau des ganzen unnachahmlich schönen Satzes, in welchem man nicht weiss, ob das Schmerzliche oder das Erhabene am ergreifendsten ausgedrückt ist, nicht ganz versöhnen können, vergessen, dass der Satz nicht bloss ein Trauermarsch, sondern zugleich das Adagio einer Sinfonie ist. Wäre bloss von einem Leichenzuge die Rede, so würden zu diesem Zwecke auch wir den Marsch in der *As-dur*-Sonate vorziehen. Allein in dem Adagio der *Eroica* führt der Tondichter unsere Phantasie nicht bloss zu einer feierlichen Bestattung des Helden, sondern er erhebt sie auch am Grabe desselben zur Erinnerung und zum Preise dessen, was der Held gethan und was ihn überlebt. Die tröstenden Melodieen der Oboe, Flöte und des Fagotts im *C-dur*-Trio, die das *fortissimo* in *G-dur* vorbereiten, weisen auf die Strahlenkrone des Ruhmes hin, welche die Nachwelt ihm darbringt, noch deutlicher im zweiten Theile, wo die Hörner mit der Oboe zugleich das Motiv der vorbereitenden Melodie aufnehmen, die Trompeten leise und feierlich darein tönen, dann drei Takte lang im Klange wachsen und endlich immer stärker (*sempre più forte*) mit so würdigem und breit heroischem Ausdruck, als sie nur können, über dem ganzen Orchester hell aufleuchtend, zum hohen *g* emporsteigen, und dann mit allem, was Klang hat, in das glänzende *C-dur* fallen. Kann der Eindruck des Trio's unter den Umgebungen von Trauertönen in *Moll* auf das Gemüth und die Phantasie des Hörers wohl ein anderer sein, als der angedeutete? Wir glauben es

kaum. Uebrigens hat den Componisten gewiss auch schon in dem Gegensatze des Trio's in *Dur* zu dem ersten Satze in *Moll* bei dem Marsche in der *As-dur*-Sonate eine ähnliche Idee geleitet, wie bei dem Trauermarsche in der Sinfonie.

Halten wir diesen Eindruck fest, dann sind auch die erste gewaltige Episode des kräftigen, wir möchten sagen: geharnischten Fugato (S. 100—106), und die zweite (S. 107—109), die mit dem *As ff* der Bässe beginnt, ganz am Orte, und weit entfernt, Tadel zu motiviren, gehören sie mit zu den wunderbarsten Erzeugnissen des Beethoven'schen Genius. In den Marsch im eigentlichsten Sinne passen sie freilich nicht hinein, aber wohl in den Charakter des ganzen Satzes, und wir möchten behaupten, dass sie nicht nur musicalisch, sondern auch poetisch schön sind, denn sie regen die Gedanken an Grossartiges und Schwererrungenes an, und diese sind wahrlich im *Adagio* einer heroischen Sinfonie ganz an der Stelle. Dass ihre Ausführung mit aller Kraft durchweg breit und im streng fest gehaltenen *Tempo* statt finden muss, versteht sich von selbst. Bei der Wiederkehr der ersten Takte des Thema's in *G-moll* nach dem Fugato (S. 107) achte man ja darauf, dass die ersten Violinen das hohe *as* ohne scharfen Accent *sotto voce* im sich gleich bleibenden *piano* aushalten (vom „Ausstossen eines herzzerreissenden Schrei's“, wie einige Ausleger meinen, ist nicht die Rede), damit das tiefste *As* im schroffsten Gegensatze der Kraft austrete. Es genügt aber nicht, dass die Bässe diesem *As* den Accent eines *sforzando* geben und dann im *Tone* nachlassen, wie man das oft hört, sondern sie müssen ihren Strich so in der Gewalt haben, dass es den ganzen Tact durch *ff* ertönt wie ein zweiunddreissigfüssiger Orgelton; eben so in sämmtlichen Streich-Instrumenten im folgenden Takte. Je schärfer die Bässe alsdann in den folgenden Tacten nicht bloss jedes Mal das erste, sondern alle drei Sechszehntel der Triolen *ff* abstossen, was bei dem langsamen *Tempo* recht wohl möglich ist, desto erschütternder wird die Wirkung sein. Es wäre möglich, dass diese Stelle, bei welcher eine lebhafte Phantasie gleichsam die Gräber sich öffnen und auf den Ruf der Trompeten die gepanzerten Reiterscharen heranrasseln sieht, dem Dichter von Zedlitz den Gedanken zu seiner „Nächtlichen Heerschau“ eingegeben habe. Das wäre etwas für die Bonapartisten!

Mit dem Scherzo tritt die absolute Musik ohne irgend eine Nebenabsicht wieder in ihre Rechte. Der Satz ist weiter nichts und will weiter nichts sein als der dritte Satz einer Sinfonie, den Beethoven aus dem Menuetto der früheren Componisten unter dem Namen Scherzo zu einer bedeutenden Selbstständigkeit erweitert hat. Man betrachte nur die sämmtlichen dritten Sätze in seinen Sinfonieen von

der zweiten bis zur letzten, und man wird sich überzeugen, dass das Beethoven'sche Scherzo eine geniale Eroberung auf dem Gebiete der reinen Musik ist, eine Erweiterung der Form der Sinfonie, welche den dritten Satz derselben an Umfang und Durchführung den drei anderen gleichstellt. Und in dem Scherzo der *Eroica* hat er diese Eroberung zum ersten Male vollkommen geltend gemacht; die leitenden Gedanken darin sind rein musicalische Gedanken, und alle objectiven Deutungen derselben, alle Versuche, die aussermusicalischen Veranlassungen zum Einschub dieses heiteren Satzes in die ernste Heldenfeier aufzufinden, mit Einem Worte, ihm ein Programm, das zum ersten und zweiten Satze stimmt, unterzulegen, sind nichts als Faselei. Dieses Scherzo ist und bleibt für die Ausleger eine harte Nuss. Wenn man liest, wie H. Berlioz (in seinen *Etudes analytiques* über Beethoven'sche Sinfonieen) darin „Leichenspiele“ sieht, „die alle Augenblicke durch Trauergedanken (!) verdüstert werden, Spiele, wie sie die Krieger der Iliade um die Grabhügel ihrer Anführer feierten“ — Ulibischeff „eine Menge von Bienen, die um den Stock schwärmen, oder von Soldatengruppen, die herbeieilen und sich um das Zelt des Generals drängen“ — Richard Wagner „die Kraft in ihrer muthigen Heiterkeit, dort (im ersten und zweiten Satze) den tief und kräftig leidenden, hier den froh und heiter thätigen Menschen, welche beiden Seiten der Meister im vierten Satze zusammenfasse, um uns endlich den ganzen harmonisch mit sich einigen Menschen zu zeigen“ —, so wird man wahrlich versucht, dem Regiments-Musikmeister Recht zu geben, der da meinte, das Scherzo nach dem Trauermarsch sei ganz aus dem militärischen Leben gegriffen, denn auch er blase mit seinem Corps ein lustiges Stück, wenn sie vom Begräbniss eines Generals zurückmarschirten!

Musicalisch ist das Scherzo dem ersten Satze durch die Tonart und durch die drei Hörner verwandt, welchen hier, wie dort, namentlich im Trio, eine Hauptrolle zugetheilt ist. Ihr Solo weckt sowohl durch den Klang, als durch die aufsteigende Melodie, wenn sie nicht durch übertriebenes *Tempo* zu einem Jagdstückchen gemacht wird, die Erinnerung an ähnliche Klänge und ähnlichen Aufschwung in vielen Stellen des ersten *Allegro's* und im Trio des Trauermarsches. Aufgabe des Dirigenten wird es also vor Allem auch hier wiederum sein, ein zu schnelles *Tempo* des ganzen Scherzo's und besonders des Trio's zu verhüten; es dürfte sogar beim Einsatz des letzteren ein *poco meno Allegro*, wie es bei anderen Trio's (z. B. in der IV. Sinfonie) geradezu vorgeschrieben ist, gar nicht vom Uebel sein, damit den Hornisten Zeit gegeben werde, die Stelle breit und würdig, nicht hopsermässig, zu blasen. Sie sind zugleich zu erinnern, das Schluss-Viertel jedes

Gliedes ihrer Melodie (T. 7 *B-dur*, T. 15 *Es-dur* u. s. w.) kurz abzubrechen, damit nicht z. B. ihr *B-dur*-Accord, Tact 7, noch in den *Es-dur*-Accord u. s. w. der Saiten-Instrumente hineinklinge, was besonders dann leicht der Fall ist, wenn die Hörner weit von den Violinen entfernt stehen. Das Echo des Schlussfalles des Horn-Solo's in den Geigen und Oboen (Flöten):

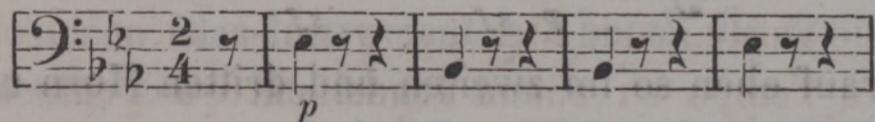


hört man gewöhnlich zu stark, besonders in den Oboen.

Ueber das *sempre pianissimo* ist schon oben gesprochen.

Wir kommen nun zu dem Finale der Sinfonie, in welchem R. Wagner „das klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes“ sieht, das uns „den ganzen mit sich einigen Menschen zeigt“, bestehend aus der „festen männlichen Individualität (das erste Haupt-Thema) und dem weiblichen Elemente (das zweite Thema) als überwältigender Gewalt der Liebe“! — Die ganze Hohlheit programmatistischer Phrasenmacherei kann sich nicht ärger bloss stellen, als in diesen und ähnlichen Deutungen des Schlussatzes der dritten Sinfonie; denn das Haupt-Thema desselben (es ist nur eines, nicht zwei) war schon lange vorher da, ehe der erste Satz, dessen „Gegenbild“ es sein soll, existirte.

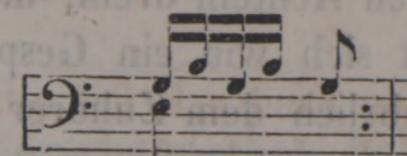
Dieses Thema hat seine besondere Geschichte. Seine ursprüngliche Gestalt erscheint zuerst in der Nr. 2 von *Sechs Contretänzen*. (Nach dem thematischen Verzeichniss von Breitkopf & Härtel sind diese bei Simrock in Bonn erschienen; uns liegen sie in der Ausgabe von F. P. Dunst in Frankfurt am Main vor.) Sie gehören in die früheste Zeit Beethoven's, und die Nr. 2 ragt sehr zu ihrem Vortheil vor den übrigen Nummern hervor. Die ersten vier Takte sind ganz so, wie später, nur dass der Grundbass nicht nach *b* hinauf, sondern gleich herabsteigt:



Die folgenden vier Takte lauten so:

also mit einer Bratschen-Figur in der linken Hand (ohne die späteren Grundbass-Noten) und einer gewöhnlicheren Accentuation der Melodie im vorletzten Takte. Der zweite Theil ist ganz so, wie er nachher erscheint, auch eben so

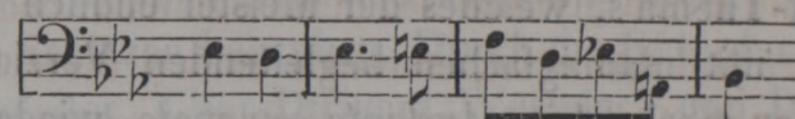
mit *p*, die drei Achtel mit *f*, die Fermate wieder mit *p* bezeichnet — nur dass der Schluss-Tact noch die später vertilgte triviale Trommel-Figur hat:



Alsdann finden wir das Thema bekanntlich im Finale der Musik zu dem Ballet „Die Menschen des Prometheus“ als erste Benutzung für Orchestermusik wieder. Hier fussen wir auf sicherem historischem Boden; das Ballet wurde den 28. März 1801 zum ersten Male in Wien aufgeführt. In demselben Jahre erschien der Clavier-Auszug der Musik mit der Opuszahl 24, welches die richtige ist (in den Katalogen ist sie durch die Bezeichnung mit Op. 43 oder auch 49 in eine falsche Reihenfolge gestellt, wie dies leider sehr oft bei den Beethoven'schen Werken der Fall ist. Vgl. Jahrg. IX., 1861, Nr. 12 d. Bl.). Hier hat das Thema schon die vollkommenere und in den Schlüssen geschmackvollere Gestalt.

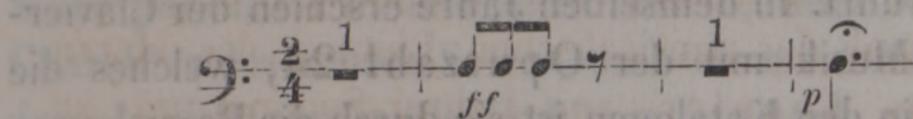
Als unmittelbares Vorbild der Bearbeitung desselben im Finale der Sinfonie müssen wir aber die „Fünfzehn Variationen für Pianoforte, dem Grafen Moriz Lychnowski gewidmet, Op. 35“, betrachten. Sie erschienen 1803 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, ein Jahr vor der Sinfonie Nr. II. in *D-dur* (erste Aufführung 1804) und zwei Jahre vor der Sinfonie Nr. III. (erste Aufführung 1805, erste Ausgabe 1807).

Hier hat Beethoven in der zweiten Hälfte die ursprüngliche Bratschen-Figur in den Discant (in die Violine), unmittelbar unter dem zweigestrichenen *b* der Melodie, gelegt und die füllenden Accorde der linken Hand gegeben mit den Grundnoten:



Es ging ihm aber dabei der Gedanke auf, das Thema durch eine Einleitung vorzubereiten, und diese Vorbereitung bewerkstelligte er auf eine ganz neue und geniale Weise, indem er sie nicht durch melodische Andeutungen und Hinleitungen auf dasselbe ausführte, sondern aus dem Thema selbst das einfache harmonische Grund-Element, gleichsam das harmonische Skelett, nahm: den Bass, und diesen mit nach und nach immer reicherem melodischen Arabesken umwand, bis derselbe endlich durch den Hinzutritt der eigentlichen Melodie sich in seiner wahren Natur und Bestimmung als Träger des reizenden Gesanges offenbart. Damit man aber wisse, woran man sei, schrieb er deutlich genug darüber: *Introduzione col Basso del Tema*.

Und so lässt er denn nach dem *ff*-Klang des *Es-dur*-Dreiklanges das trockene, nackte Skelett des Grundbasses ganz leise hereinschreiten; es macht eine Pause, schlägt dann mit drei scharfen Achteln drein, macht wieder eine Pause und schleicht sich wie ein Gespenst still wieder weg. Das heisst wahrlich dem Zuhörer etwas zu raten aufzugeben! Nichts kann spannender sein — denn was soll man von dieser sonderbaren, fast schauerlichen Erscheinung denken? Für ein Thema kann doch kein Mensch diesen Wechsel der Tonica und Dominante nehmen, vollends in der zweiten Hälfte den Wechsel des Negativen und Positiven:



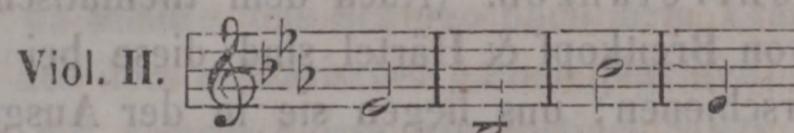
Aber nur Geduld; zunächst („*a Due*“) windet sich schon eine melodische Achtel-Figur um das Fundament; dann bilden zwei mit dem Bass, der in die mittlere Tonregion verlegt wird, ein Terzett („*a Tre*“); dann wird der Bass gar in die höchste Region versetzt, wo er sich sehr stolz breit macht, während unter ihm drei andere Stimmen („*a Quattro*“) sich ziemlich ungestüm hervordrängen, bis auf einmal in mildem Lichte die warme, süsse Melodie eines Themas erscheint, und wir über ihren Reiz beinahe vergessen würden, dass wir ihr Fundament schon vier Mal gehört haben, wenn nicht im zweiten Theile die Hammerschläge der drei Achtel uns gar laut daran erinnerten.

Auf dieses Thema machte Beethoven nun fünfzehn Variationen, denen er nach einem *Largo alla fuga Allegro con brio*, $\frac{2}{4}$ -Tact, als Epilog anfügt und dazu die vier ersten Takte des Basses vom Thema zum Motiv nimmt. Aber auch dieses Fugato ist nichts Anderes als eine grossartig erweiterte Vorbereitung zur Wiederkehr des Haupt-Thema's, welches der Meister endlich vollständig, aber mit mannigfachen begleitenden Verzierungen, und wohl zu merken! im *Andante con moto*, wiederbringt, während früher das Tempo bis zum *Largo Allegretto vivace* gewesen war. Zum Schlusse steigert er es auf prachtvolle, schon ganz orchestermässige Weise, indem er es in vollen Accorden in die mittlere Tonregion legt und die Oberstimme in brillanten Figuren, aber immer mit kräftigem Vortrag, darüber hinstürmen lässt*).

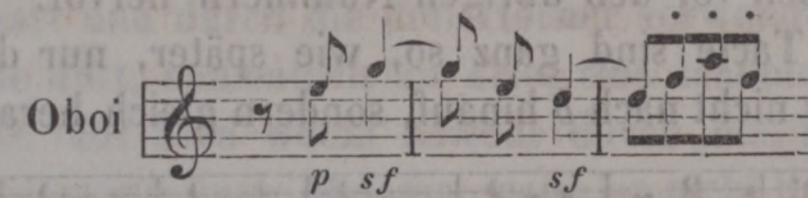
Vergleicht man nun dieses 35. Werk mit dem Finale des 55. Werkes, der *Sinfonia eroica*, so erhellt, dass das

letztere nach Inhalt und Form und Charakter in dem ersten vollkommen vorgebildet ist. Die Hauptmomente des Ganzen finden sich in beiden: die Vorbereitung oder Einleitung des Thema's durch den Bass desselben — das vollständige Thema selbst —, das Fugato auf die vier ersten Takte des Thema-Basses — endlich die Wiederkehr des vollständigen Thema's in langsamem Tempo. Zwei Thema's können wir in dem Finale nicht gelten lassen; die Fugato-Sätze sind nur breiter und entwickelter ausgesponnene Vorbereitungen zu einer jedesmaligen Wiederkehr des Thema's, zuerst in *D-dur* mit einer Violinen- und Flöten-Variation (S. 184—189), dann in *C* (S. 198) und endlich wieder in *Es poco Andante* (S. 211). Der energische Satz in *G-moll* (S. 191—198), welchem der Bass des ganzen Thema's, nicht bloss der ersten vier Takte, zu Grunde liegt, ist eine variationähnliche Episode.

So anders und grossartiger das Ganze ausgeführt ist, als in Op. 35, so finden sich doch auch selbst im Einzelnen manche gar merkwürdige, sowohl ganz gleiche als ähnliche Sätze. So hat z. B. die erste Violine gleich zu dem zweiten viertactigen Gliede des Thema's (S. 171) die Begleitung in Sechszehnteln gerade so, wie sie schon im Contretanz und nachher in Op. 35 vorkommt; zu der Wiederholung des ersten Theils vom Thema (S. 172) haben die Bässe die Figuren aus der vierten Variation von Op. 35; in den fugirten Sätzen lässt sich die Aehnlichkeit der Anlage mit dem *Allegro alla fuga* von Op. 35 gar nicht erkennen, man vergleiche nur z. B. die Umkehrung des Haupt-Motivs:



die verschiedenen Anklänge an die Melodie des Themas z. B. (S. 203):



bald darauf eben so im zweiten und dritten Horn u. s. w., was sich Alles schon in Op. 35 findet.

Es ist also bis zur Evidenz offenbar, dass das Finale der *Eroica* keineswegs aus der poetischen Idee, welche zum ersten und zweiten Satze Veranlassung gab, entstanden ist, sondern dass dessen Thema und selbst die Bearbeitung desselben wenigstens in den Hauptzügen schon vorher vorhanden war. Beethoven brauchte ein Sinfonie-Finale und fand, dass eine alte Lieblings-Melodie von ihm und auch die Art der Ausdehnung und Durchführung, die er ihr in einem früheren Werke für das Clavier gegeben, sich vortrefflich zu einem Instrumental-Satze eignete, und

*) Beiläufig gesagt, ist es uns unbegreiflich, warum unsere heutigen Pianisten, d. h. diejenigen, welche Beethoven'sche Sonaten und Concerte spielen, diese Variationen Op. 35 nicht öffentlich vortragen, da sie doch dadurch ihr Repertoire durch ein wahrhaft classisches und doch höchst glänzendes Concertstück bereichern könnten, welches übrigens auch Gelegenheit genug bietet, einen hohen Grad technischer Fertigkeit zu zeigen.

sein Genie sorgte dafür, dass dieser Satz eine charakteristische Farbe erhielt, welche das Colorit des Gemäldes keineswegs verdirbt, sondern der musicalischen Einheit und Abrundung des ganzen Werkes vortheilhaft ist.

Uebrigens ist eine so oft wiederholte Benutzung eines und desselben Thema's nicht nur bei Beethoven, sondern wohl überhaupt in der ganzen musicalischen Literatur eine Seltenheit, denn die obige Analyse zeigt, dass sie weit über den Gebrauch hinausgeht, den andere grosse Componisten, z. B. Händel, von ihrem Hab' und Gut machten, wenn sie einzelne Stücke aus einem Werke in das andere versetzten. Bei Beethoven selbst findet sich eine doppelte Benutzung eines bestimmt ausgesprochenen musicalischen Gedankens nur noch ein Mal vor, worauf A. Schindler, I., S. 112 der dritten Auflage, aufmerksam macht. Es betrifft dieser Fall den ersten Theil des Menuetto in *Es-dur* in dem bekannten Septett Op. 20 aus dem Jahre 1800, welcher sich in *G-dur* auch im Schlussatz von Nr. 2 der beiden kleinen Clavier-Sonaten findet, welche 1805 gedruckt wurden. Offenbar sind diese Sonaten aber eine weit frühere Arbeit Beethoven's, und Schindler's Ansicht, dass dem Thema in *G-dur* der Zeit nach der Vorrang gebühre, ist gewiss die richtige. Der zweite Theil und das Trio sind im Septett ganz anders, als in der Sonate.

Für den Vortrag des Finale der *Eroica* bemerken wir, dass das Thema und dessen Begleitung beim ersten Eintritt desselben beim *cresc.* und *sf* im fünften und sechsten Takte (S. 171) den Charakter des *piano* nicht verlieren darf, und dass namentlich das *decresc.* im siebenten Takte in allen Instrumenten sorgfältiger, als es gewöhnlich geschieht, zu beobachten ist, damit das *forte* bei der Wiederholung recht contrastirend hervortrete. Im zweiten Theile des Thema's (S. 173) befindet sich in der Partitur ein grosser Fehler, indem in der Oboe und ersten Violine das *decrescendo*, welches erst unter das vierte Achtel gehört, schon unter dem zweiten steht. Derselbe Fehler findet sich auch in der Orchesterstimme der ersten Violine, während in den Blas-Instrumenten überall die ersten drei Achtel richtig mit *f* bezeichnet sind.

S. 184 beobachte man den oft besprochenen Einsatz des Thema's mit *fis piano* nach den vier *ff*-Tacten. — Eben so S. 198 das dritte *g* vor dem Thema in *C-dur*.

Alles Uebrige ergibt sich von selbst. Nur auf das Tempo des *Poco Andante* (S. 211) müssen wir noch aufmerksam machen; es wird gewöhnlich zu langsam genommen — ein seltener Fall heutzutage! Man übersehe aber das *poco* nicht; im Opus 35 ist das Gegenbild oder Vorbild desselben *Andante con moto* überschrieben, was zu berücksichtigen ist. Dagegen wird man wohl thun, das letzte *Presto* nicht allzu buchstäblich zu verstehen;

ein lebhaftes *Allegro* ist vollkommen genügend und ermöglicht eine grössere Kraft in den Streich- und eine schärfere Accentuation in den Blas-Instrumenten.

L. B.

Gesangfest des sieg-rheinischen Lehrer-Vereins zu Brühl den 20. August 1862.

Der sieg-rheinische Lehrer-Verein, der von Herrn Pfarrer Weber zu Grav-Rheindorf bei Bonn gestiftet ist und unter dem Präsidium dieses unermüdlich thätigen und für die Sache des katholischen Kirchengesanges begeister-ten Mannes, und der musicalischen Leitung des Herrn Musik-Directors Toepler am Lehrer-Seminarium zu Brühl, eines eben so gründlichen Kenners der älteren geistlichen Musik als trefflichen Dirigenten, bereits eine jahrelange segensreiche Wirksamkeit übt, hielt am 20. August d. J. in Brühl eine in ihrem musicalisch-kirchlichen Theile sehr würdige und erbauliche, und in der geselligen Vereinigung der Mitglieder sehr heitere und anregende Feier seines in der Regel jährlichen Gesangfestes.

Die Ausführung der Gesänge war dieses Mal dadurch noch besonders anziehend, dass Herr Toepler bei seinem längeren Aufenthalte in Regensburg im Herbste des vorigen Jahres nicht nur Gelegenheit hatte, den lateinischen Choral- und harmonischen Kirchengesang, wie er dort auf altem Fusse wiederhergestellt ist und eifrig gepflegt wird, zu hören und über dessen Vortrag persönliche Unterredungen mit dem vor Kurzem gestorbenen hochverdien-ten Canonicus Dr. Proske zu pflegen, sondern auch von interessanten, noch ungedruckten alten Kirchengesängen Abschrift zu nehmen. Seiner Mittheilung nach liegen in den dortigen Kirchen-Archiven noch eine Menge von musicalischen Schätzen begraben. Durch die Güte der Herren Dr. Mettenleiter, Chor-Dirigent Wesselack und Dom-Ca-pellmeister Schrems in Regensburg erhielt er mehrere Stücke, von denen er fünf zur diesjährigen Festfeier bestimmt und sie in dem Hefte: „Gesänge zum Ge-brauche für die Mitglieder des sieg-rheinischen Lehrer-Gesangvereins für das Fest im Jahre 1862“, abdrucken liess. Es sind dieses:

1. *Gaudemus omnes in Domino diem festum cele-brantes* von Giovanelli (Ruggiero, geb. um 1560 zu Velletri, 1594 Nachfolger von Palestrina als Capellmeister an St. Peter im Vatican, starb nach 1615). Der Satz steht in *F-dur* (wurde aber in der Tönhöhe von *G* ge-sungen) und ist durchweg achtstimmig für zwei vollstän-dige Chöre von Sopran, Alt, Tenor und Bass; 76 Takte ($\frac{4}{4}$ -Takt und 12 Takte $\frac{3}{2}$ -Takt).

2. *Litaniae Lauretanae* von Palestrina, vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass, *C-dur* (in der Tonhöhe von *B*), $\frac{4}{4}$ -Tact, abwechselnd vom Chor und vier Solostimmen gesungen, 270 Takte.

3. *Ave Maria* von J. B. Casali (Giovanni Battista, 1759 Capellmeister in St. Johann im Lateran zu Rom, gestorben 1792*) in *F-dur* für zwei vollständige Chöre, $\frac{4}{4}$ -Tact *alla breve* mit einem *Alleluja* in $\frac{3}{4}$ -Tact — zusammen 127 Takte.

4. *Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi* von Orlando Lassus, in *F*, für vier Männerstimmen. — 31 Takte.

5. *Magnificat anima mea Dominum* von Zachariis (Caesar de Zaccariis oder Zachriis, gegen Ende des XVI. Jahrhunderts am baierischen Hofe zu München, war aber von Cremona gebürtig. Gerber, N. Tonk.-Lexikon), für vier Männerstimmen — kurz, vier Zeilen 4to.

Ausserdem befindet sich noch in dem Heste ein *Veni creator Spiritus* aus dem lütticher Antiphonarium, harmonisiert für vier Männerstimmen von Toepler.

Von bereits gedruckten Stücken wurden von Orlando Lassus noch gesungen: „Es sind doch selig Alle, die im rechten Glauben wandeln hie“, fünfstimmig, für Sopran, 2 Alt, Tenor und Bass — und der Psalm III.: „Beatus vir qui timet“, für vier (der letzte Satz für fünf) Männerstimmen (Soli und Chor). Beide aus Commer's *Musica sacra* genommen.

Zu den lateinischen Messgesängen, welche (mit Ausnahme des *Kyrie*) einstimmig, meist abwechselnd vom Kinderchor und vom Männerchor ausgeführt wurden, hatte Herr Toepler die Harmonie für die Orgelbegleitung gesetzt. Auf der Orgel trug Herr Seminarlehrer Hoffmann ein Stück von Frescobaldi und einige recht ansprechende Präludien vor, wie er denn auch die Begleitung der Choralgesänge sehr gut ausführte. Ueberhaupt machten diese einfachen Messgesänge einen ergreifenden Eindruck, zumal wenn sie vom Kinderchor, der 240 Knaben und Mädchen zählte, angestimmt wurden.

Bringt man aber die unendlichen Schwierigkeiten in Anschlag, welche die getrennte Einübung in den verschiedenen, oft viele Stunden weit von einander entfernten Schu-

len allein schon mit sich bringt, abgesehen von der polyphonen Stimmführung in den mehrstimmigen Gesängen, welche keineswegs leicht ins Ohr fällt, sondern rhythmisch und melodisch sehr sorgfältig studirt sein will, so muss man erstaunen, dass die Ausführungen so befriedigend und bei einzelnen Stücken, z. B. dem doppelhörigen *Ave Maria* mit dem *Alleluja*, einem ausgezeichnet schönen Musikstücke, wirklich sehr lobenswerth in Bezug auf Reinheit und Präcision ausfielen, was die grösste Anerkennung der musicalischen Bildung und des amtlichen Eisers sämtlicher Lehrer des Kreises und den erfolgreichen Einfluss des trefflichen Dirigenten auf sehr erfreuliche Weise bekundete.

Es ist keine Frage, dass der kirchliche Gesang, auf so ernste Weise in den Schulen betrieben, nicht nur für die würdigere Feier des Gottesdienstes, sondern für das Leben überhaupt eine grosse Bedeutung hat, denn eine bessere Art, den Volksgesang zu veredeln, kann es nicht geben. Auch die Streitsfrage, welche gegenwärtig die katholische Kirche in Bezug auf den musicalischen Theil des Gottesdienstes bewegt, dürfte durch solche Beispiele, wie sie der sieg-rheinische Verein gibt, auf dem Wege der Erfahrung am besten vermittelt werden. Wenn aber der höhere Clerus sich für diese Frage ganz besonders interessirt, so ist es auch an ihm, die Bestrebungen von Vereinen, wie der in Rede stehende, und die Gründung ähnlicher zu unterstützen und zu fördern, und darauf einen Theil seiner Einkünfte zu verwenden, denn ohne Geldmittel lässt sich die Steigerung und weitere Verbreitung des Wirkens solcher Vereinigungen nicht erreichen. Es war daher eine sehr dankbar aufzunehmende Mittheilung, welche der Herr Delegat des Herrn Cardinals und Erzbischofs von Köln den bei dem Gesangfeste Beteiligten machte, dass Se. Eminenz dem Vereine zur Förderung seiner Zwecke eine ansehnliche Beisteuer übersende.

Die Orgel in der Neuenkirche zu Arnstadt und deren Wiederherstellung als ein Denkmal Johann Sebastian Bach's.

Da es ein schöner Charakterzug des gegenwärtigen Geschlechtes ist, den Meistern der Kunst innige Verehrung und Dankbarkeit durch Errichtung von Vereinen und Stiftungen, Weihung von Denkmälern und Erinnerungszeichen u. s. w. darzubringen, so war auch zu hoffen, dass das Vorhaben, dem grössten Herrscher im Reiche der Töne und dem unerreichten Meister auf der Orgel, Johann Sebastian Bach, durch Wiederherstellung der

*) Er war zwei Jahre lang Grétry's Lehrer und gab ihm einen Empfehlungsbrief an einen Freund in Genf mit, des Anfangs: „Ich schicke Ihnen hiermit einen meiner Schüler, einen wahren Esel in der Musik, der nichts versteht, aber einen recht liebenswürdigen jungen Mann von guten Sitten.“ Casali hat auch eine Oper, *Campaspe*, für Venedig (1740) geschrieben; sie ist verschollen, während die Opern des „wahren Esels“ noch jetzt wieder in Paris in Scene gesetzt werden.

Orgel, welche er in seiner ersten amtlichen Wirksamkeit in Arnstadt von seinem achtzehnten Jahre an vier Jahre lang spielte, ein Denkmal zu gründen, bei allen Kunstgenossen und Kunstreunden Anklang finden würde.

Diese Hoffnung ist nicht getäuscht worden. Der in diesen Blättern im vorigen Jahre erlassene Aufruf (1861, Nr. 3, vgl. Nr. 4, S. 32) ist nicht überhört worden. Durch Verkauf einer Lithographie der „Bach-Orgel“ mit hinzugefügtem Facsimile der Handschrift von J. Seb. Bach (s. 1861, Nr. 42, S. 335) wurden die Mittel zur Ausführung des Vorhabens angestrebt.

Ein grosser Theil der Mitglieder des Bach-Vereins, viele Kunst-Institute und Gesang-Vereine in und ausser Deutschland und einzelne hochherzige Freunde der Kunst haben unter Beifalls-Erklärungen ihre Gaben dem beabsichtigten Denkmal zugewandt, und erreichen dieselben im Anschluss an die ansehnlichen Geschenke des regierenden Herrn Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen und an diejenigen anderer kunstinniger Fürsten, so wie mit Zurechnung eines angemessenen Beitrags der Stadt Arnstadt bereits die Höhe von über zwei Dritteln der erforderlichen Geldmittel, so dass mit fernerer Zunahme der Theilnehmer für diesen edlen Zweck unter den Kunstvertretern der Gegenwart das Bach-Denkmal bald erstehen dürfte.

Möchten darum alle, welche sich der Tonkunst rühmen, eingedenk sein, dass Johann Sebastian Bach, der Meister aller Meister, auch ihr Meister und der Grund ist, auf welchen sie bauen, und darum ihre Gaben als Zuschuss zu dem fehlenden Drittel und als Opfer des Dankes gegen den unsterblichen Kunst-Heros uns einsenden.

Die Namen der Beteiligten werden auf einer Gedenktafel den künftigen Geschlechtern redendes Zeugniß geben von der Theilnahme, welche das gegenwärtige Geschlecht dem Würdigsten unter den hochbegeisterten Trägern der Kunst zugewandt hat.

Zugleich wird die Herausgabe eines Musikwerkes als „Bach-Album“ beabsichtigt, um aus dessen Erlös ein Capital und durch dessen Zinsen die Mittel zur künftigen Instalaltung der Bach-Orgel zu gewinnen.

Geld-Beiträge unter Begleitung von Original-Compositionen werden daher doppelt dankbar entgegengenommen; und indem ich hiermit noch allen hocherzigen Meistern und Jüngern und Verehrern der Kunst, welche bereits so gütig waren, dem Bach-Denkmal ihre Unterstützung zuzuwenden, den wärmsten und verbindlichsten Dank abstatte, scheide ich mit der Hoffnung, alle meine übrigen, dem Grossmeister der Töne, Johann Sebastian

Bach, in Verehrung ergebene Kunstgenossen dem angefangenen Werke ihre hülfreiche Hand bald bieten zu sehen.

Arnstadt, am 1. September 1862.

Heinrich Bernhard Stade,
Stadt-Cantor und Organist.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der Kölner Sängerbund hatte am 30. August seine dritte diesjährige Liedertafel veranstaltet, und zwar in dem Garten und den unteren Sälen des Hotels Bellevue in Deutz. Das schönste Wetter begünstigte das ländliche Fest, zu dem die eingeladenen Damen und Herren zahlreich hinströmten und das sich durch Gesänge, Instrumental-Musik, Schattenspiel-Vorstellungen, Illumination, Feuerwerk und die heiterste Geselligkeit auszeichnete und bis nach Mitternacht dauerte. Das Programm war im Wechsel von Ernst und Scherz würdig gehalten, ja, einige Gesänge, wie Mendelssohn's „Wasserfahrt“, Schärtlich's „Hoffnung“, Kreutzer's „Tag des Herrn“, waren fast zu ernst für den Zweck des Abends; um so ehrenvoller für Sänger und Publicum war es, dass auch diese Lieder mit grossem Beifalle aufgenommen wurden. Am meisten schlungen Kücken's „Am Neckar, am Rhein“, Marschner's „Ich liebe, was fein ist“, und Mendelssohn's „Froher Wandersmann“ sowohl durch ihren Inhalt als durch die Ausführung durch. Jedenfalls hat der Verein bewiesen, dass es ihm unter der Leitung des Herrn Bitter immer mehr Ernst wird, auch künstlerischen Forderungen zu entsprechen.

Karl Formes ist bei seiner Anwesenheit unter uns auf der Rückkehr von London nach dem Schlusse der dortigen Opern-Saison in Flotow's „Martha“ als Plumket zum Vortheil des Besitzers der Königshalle aufgetreten und wurde von dem vollbesetzten Hause mit rauschenden Ehrenbezeugungen gefeiert. Seine Leistung war in Gesang und Spiel eine ganz vortreffliche; es that einem wohl, einmal wieder einen wirklichen Bassisten zu hören, die in der ganzen Welt immer seltener werden. Seine Stimme hat noch immer die sonore Fülle, durch welche sie sich von je her auszeichnete, ja, die tiefen Töne haben sogar an Klang gewonnen. Dem Vernehmen nach wird er zu demselben Zwecke am Montag den 8. d. Mts. noch einmal, und zwar als Figaro in Mozart's „Figaro's Hochzeit“ auftreten.

Im Victoria-Theater ist „Das Glöckchen des Eremiten“ (*Les Dragons de Villars*), Musik von Aimé Maillart, bereits einige Male mit Beifall gegeben worden. Frau L'Arronge ist die Trägerin der Vorstellungen; sie spielt und singt die Hauptrolle, die Rose Friquet, recht gut; ihre grosse musicalische Sicherheit und die gute Schule lassen über die nicht vorzügliche Klangfarbe ihrer Mitteltöne hinwegsehen, zumal da die Höhe und alles, was sie mit halber Stimme vorträgt, recht schön und anmuthig klingt.

Roderich Benedix' dramatische Werke erscheinen in zweiter Auflage. Der I. Band ist bereits ausgegeben („Das bemooste Haupt“ — „Die Männerfeindinnen“ — „Die Sclavin“).

In Eisenstadt nächst Oedenburg ward am 17. August ein schönes Familienfest gefeiert, nämlich der sechzigste Hochzeitstag des 84jährigen fürstlich Esterhazy'schen Kammermusicus Anton Prinster. Im Jahre 1800 wurde derselbe, so wie sein Bruder, von Joseph Haydn, der zu jener Zeit den Posten eines Capellmeisters beim Fürsten Nikolaus Esterhazy versah, für die eisenständter Capelle gewonnen. Beide Brüder waren ausgezeichnete Virtuosen auf dem

Waldhorn, und Reichardt nannte sie wegen ihres unvergleichlichen Zusammenspiels „die musicalischen Dioskuren“. Der greise Jubilar ist der älteste Bruder von Fanny Elsler's Mutter, und die berühmte Künstlerin, welche sich in jeder Lage, zu jeder Zeit ihrer glänzenden Künstler-Laufbahn stets die gleiche Liebe und Pietät für alle Glieder ihrer zahlreichen Familie bewahrt hat, war eigens hiehergekommen, um mit ihrem alten Verwandten den Tag festlich zu begehen.

Bei den in Turin und Mailand projectirten Gesangfesten, welche eine zahlreiche Beteiligung von Seiten der französischen Gesangvereine finden, werden vier Concerte Statt finden und der Ertrag derselben in Wohlthätigkeits-Cassen fliessen. Zwei der Concerte werden am 16. und 18. September in Turin, und zwar in dem prachtvollen Palaste Valentino gegeben; das dritte Concert findet am 20. September im Scala-Theater und das vierte am 21. in der Arena in Mailand Statt. Die italiänische Regierung stellt den französischen Sängern in Cette und Marseille Staatsdampfer zur Hin- und Rückfahrt zur Verfügung, und man hofft, dass sich die französischen Eisenbahnen in dieser Beziehung nicht minder wohlwollend zeigen werden. Eugen Delaporte, der Dirigent der pariser Opernisten, wird die Leitung der Concerte übernehmen, und der italiänische Gesang, componirt von Prati, der bei dem Feste zur Aufführung kommen soll, führt den Titel: *Francia all' Italia*. — (Wenn nur von Norden oder Süden keine Störung der *Entente cordiale* eintritt!)

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, *Adagio aus der vierten Symphonie*, Op. 60, für Harmonium und Pianoforte bearbeitet von A. Trutschel. 20 Ngr.

— — *Andante con moto aus der fünften Symphonie*, Op. 67, für Harmonium und Pianoforte bearbeitet von A. Trutschel. 25 Ngr.

— — *Marsch und Chor aus „Die Ruinen von Athen“*. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von C. Burchard. 25 Ngr.

Blumenthal, J., Op. 8, *Les deux anges. Morceau caractéristique pour le Piano à 4 mains*, arr. 25 Ngr.

Brahms, J., Op. 24, *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für das Pianoforte*. 1 Thlr. 5 Ngr.

Dussek, J. L., *Sonaten für das Pianoforte*. Neue Ausgabe.

Nr. 4. Op. 10. Nr. 1 in A-dur. 15 Ngr.

„ 5. „ 10. „ 2 in G-moll. 12 Ngr.

„ 6. „ 10. „ 3 in E-dur. 16 Ngr.

Gluck, Ch. von, *Ausgewählte Arien und Gesänge, mit besonderer Berücksichtigung seiner bisher unbekannten italiänischen Opern*. Mit deutscher Uebersetzung von Gustav Engel, herausgegeben von Wilhelm Rust.

Erste Abtheilung. Sopran-Arien.

Nr. 1. *Arie aus der Oper Semiramis: Die ihr in Schmach mich sehet — Voi, che le mie vicende*. 12½ Ngr.

„ 2. *Recitativ und Arie aus der Oper Echo und Narciss: Lasst ab von eurem Spiel — Cessez de vous jouer*. 12½ Ngr.

„ 3. *Gebet aus der Oper Aristeo: Hohe Götter, grollende Schatten — Numi offesi, ombre sdegnate*. 5 Ngr.

„ 4. *Arie aus der Oper Il Re pastore (Der königliche Schäfer): Geh' nun und sag' dem Treuen — Al mio fedel dirai*. 10 Ngr.

„ 5. *Scene und Arie aus der Oper Lucio Vero: Berenice, ach, wo bist du? — Berenice, ove sei?* 20 Ngr.

- Nr. 6. *Arie aus der Oper Semiramis: Mein Herz war schnell entglommen — D'un genio, che m' accende*. 10 Ngr.
- Krüger, W., Op. 109, *L'Echo de la Vallée. Mélodie p. le Piano*. 18 Ngr.
- Le Couppey, F., Op. 22, *Le Rhythme. (Ecole de la Mesure)*. 25 Etudes faciles et sans Octaves p. Piano. 1 Thlr. 15 Ngr.
- Lumbye, H. C., *Der Traum nach dem Balle. Phantasie für Orchester*. Arrangement für das Pianof. zu 4 Händen. 20 Ngr.
- Arrangement für das Pianof. zu 2 Händen. 15 Ngr. (Die Partitur befindet sich unter der Presse.)
- Mächtig, C., Op. 10, 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
- — Op. 11, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
- Mozart, W. A., 12 Arien für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters. Partitur: Nr. 10. *Scene und Arie für Sopran*. 20 Ngr.
- „ 11. *Recitativ und Arie für Sopran (mit obligater Violine)*. 25 Ngr.
- „ 12. *Scene und Arie für Bass*. 15 Ngr.
- — Dieselben. Orchesterstimmen. Nr. 10. 1 Thlr. 5 Ngr. — Nr. 11. 20 Ngr. — Nr. 12. 1 Thlr. 5 Ngr. 3 Thlr.
- — Dieselben. Clavier-Auszug. Nr. 10. 20 Ngr. — Nr. 11. 25 Ngr. — Nr. 12. 17½ Ngr. 2 Thlr. 2½ Ngr.
- Reinecke, C., Op. 74, *Mirjam's Siegsgesang. Concert-Arie für Sopran mit Begleitung des Orchesters*. Partitur. 20 Ngr.
- Orchesterstimmen. 1 Thlr.
- Clavier-Auszug. 10 Ngr.
- Schumann, R., Op. 41, 3 Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte von K. Klauser. Nr. 1 in A-moll. 1 Thlr. 5 Ngr.
- — Op. 54, *Concert in A-moll für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*. Partitur. 4 Thlr.
- Weil, O., Op. 4, *Phantasiestücke für das Pianoforte*. 22 Ngr.

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 46, enth. Quartett für Streich-Instrumente, Op. 74 in Es. 21 Ngr.

— — Nr. 55, 56, 57, enth. Trio's für Streich-Instrumente, Op. 9, Nr. 1—3 in G-, D- und C-moll. — Nr. 58, enth. Trio's (Serenade, Op. 8 in D). 1 Thlr. 21 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 2, enth. Zweite Sinfonie, Op. 36 in D. 2 Thlr. 21 Ngr.

— — Nr. 46, enth. Quartett für Streich-Instrumente, Op. 74 in Es. 1 Thlr.

— — Nr. 55, 56, 57, enth. Trio's für Streich-Instrumente, Op. 9, Nr. 1—3 in G-, D- und C-moll. — Nr. 58, enth. Trio's (Serenade, Op. 8 in D). 2 Thlr. 9 Ngr.

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.