

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstreunde und Künstler.

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

Nr. 27.

KÖLN, 31. December 1853.

I. Jahrgang.

Ueber die Moll-Tonart in den Volksgesängen und über das Oratorium.

Diesen Titel führen zwei Abhandlungen von Friedrich Chrysander, welche in Schwerin bei Oertzen und Schöpke 1853, 8., erschienen sind. Sie verdienen die Beachtung jedes denkenden Musikers. Wir lernen in dem Verfasser einen Mann kennen, dem es bei tüchtiger musicalischer und wissenschaftlicher Bildung mit seinem Streben Ernst um die Sache ist, für welche er auftritt. Weit entfernt von der Manier so mancher Aesthete der Gegenwart, welche durch breites Geschwätz und eine geschraubte Sprache die Armuth an Gedanken verhüllen und von der Philosophie nichts gelernt haben, als Formeln und Redensarten, mit denen sie den Halbgebildeten blenden und verblüffen, stellt er seine Meinung in nackten Thesen hin und entwickelt seine Gedanken in so gedrängter Kürze, dass man — ein seltener Fall heut zu Tage — ihm diese Kürze fast zum Vorwurf machen könnte, weil sie hier und da der richtigen und klaren Auffassung des Inhalts Eintrag thun dürfte und dem Leser fast zu Vieles zu ergänzender Ausführung überlässt.

Die erste Abhandlung enthält auf nicht mehr als 11 Seiten 21 Sätze, welche die Ansicht des Verfassers über das Vorherrschen der Moll-Tonarten in den Volksgesängen darlegen. Er sieht Dur und Moll desshalb als den bedeutsamsten Gegensatz an, weil er hauptsächlich und seinem Ursprunge nach ein melodischer Gegensatz ist, und geht zum Beweise dieser Ansicht auf die Anfänge des Gesanges und unserer Musik überhaupt, auf die Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Tonweisen und die Reinheit des ursprünglichen christlichen Volksgesanges von aller äusseren Instrumental-Zuthat zurück und findet in den urchristlichen Gesängen den verklärten Volksgesang, so wie überhaupt den triebkräftigen Keim der neuen Tonkunst. Zu gleicher Zeit wird die Thatsache festgestellt, dass das Moll in den Gesängen aller Völker vorherrscht, die noch in den Ursprüngen leben, d. h. „in einem Zustande, in

welchem nicht nur Alle verstehen, was Jeder denkt, fühlt, spricht und thut, sondern in welchem auch alle Thätigkeiten und Künste noch auf der Stufe stehen, dass Jeder sie alle sich aneignen und so als echter Volksmann das lebendige Bild des ganzen Volkes darstellen kann.“

Die Thatsache muss einen natürlichen Grund haben. Dieser Grund muss erstens ein musicalischer (tonischer) sein, wenn er wirklich innerer Grund, schöpferische Ursache sein soll. Diejenigen sind also fehl gegangen, welche das Moll aus trüben Stimmungen und düsteren Gefühlen der Völker haben herleiten wollen. Jener Grund muss zweitens ein einfacher sein, damit er dem einfachen Volksleben entspreche. Es ist mithin ein Irrthum, musicalische Formen und Kräfte, welche in dem ursprünglichen Volksleben noch gar nicht wirksam sind, zur Erklärung herbei zu ziehen.

Diesen Grund findet nun der Verfasser in der Beschaffenheit und Fähigkeit der sprachlich-tonischen Organe des Menschen, indem der Gesang ursprünglich nichts Anderes ist, als die in das Tonreich des menschlichen Organismus gesteigerte Sprache. Sonach stellt er als Ergebniss seiner Untersuchung den Satz auf:

„Die sprachlich-tonischen Organe des Menschen sind der natürliche Grund des Toncharakters der Volkslieder, mithin auch der in ihnen vorherrschenden weichen Tonbewegung; der weiche Ton ist die Grundform dieser Organe und dadurch das sprachlich-melodische Prinzip.“

Dieser Gedanke, der auf der Beachtung des natürlichen Tonfalles der menschlichen Sprache begründet ist, ist neu, anziehend und für die Entwicklung der Musik folgenreich. Zugleich rettet er den singenden Völkern jeglichen Stamms ihren gesunden und herzhaften Charakter, während sie bisher von den meisten Schriftstellern über nationalen Gesang und nationale Poesie zu trübseligen Empfindlern gemacht wurden, indem man das musicalische Gefühl, welches das durch den Gegensatz vom Dur in die harmonische Entwicklung der Tonkunst eingetretene und aus-

gebildete Moll gegenwärtig in uns anregt, auf die Empfindung der Völker im Naturzustande übertrug.

Es wäre sehr zu wünschen, dass der Verfasser seine Sätze mehr ausführte, dem Gedankengang eine weitere Entwicklung und dabei auch dem Ausdruck hier und da mehr Schärfe gäbe.

Die zweite Abhandlung: „Ueber das Oratorium“, einige und vierzig Seiten, ist zwar umfangreicher, enthält aber dennoch ebenfalls mehr Andeutungen als vollständige Ausführungen der Ansichten des Verfassers. Diese sind, wenn auch nicht überall neu, doch höchst anregend und sowohl in Bezug auf den Ausgangspunkt als auf das Endresultat — die Bedeutung des christlichen Elementes in der Musik — beherzigenswerth. Das letzte Ziel des Verfassers bei dieser Reihe von Bemerkungen über das Oratorium ist nicht die Ergründung des Wesens und der Form desselben, sondern die Beantwortung der Frage, wie weit und in welcher Art die Tonkunst beim Gottesdienste zulässig sei. Da er vorzugsweise den protestantischen Gottesdienst im Auge hat — (ein näheres Eingehen auf den katholischen, bei welchem ja eben die Musik als ausgebildete Kunst einen wesentlichen Bestandtheil ausmacht, dürfte bei einer ausführlicheren Bearbeitung, wozu der Verfasser Hoffnung macht, durchaus nothwendig sein, wenngleich auch jetzt schon die Anwendung der ausgesprochenen Grundsätze auf jeden christlichen Gottesdienst sich ergibt) — so sind ihm die Erläuterungen des Oratoriums nur die Brücke, über welche er zu dem Ufer gelangt, dessen zweckmässigen Anbau er eigentlich lehren will.

Dass wir alle auf schwankendem Boden stehen, wenn wir Inhalt und Form des musicalischen Bestandtheiles des Gottesdienstes bestimmen sollen, wird dem Verfasser Jeder einräumen. Er fühlte lebhaft, dass bei dem Bisherigen weder der rechte Gottesdienst, noch die rechte Kunst gedeihen könne. Er suchte desshalb aus dem Grund gedanken des Gottesdienstes, welcher ihm „das religiöse Leben der Gläubigen“ oder, etwas mystischer ausgedrückt, „das Jedem nahe Abbild des himmlischen Gottesreiches“ ist, die Berechtigung der Tonkunst als eines nothwendigen Gliedes des gottesdienstlichen Ganzen herzuleiten. Der historische Ausgangspunkt für seine Betrachtung ist der Gottesdienst der morgenländischen Kirche.

Um zu seinem Ziele zu gelangen, musste er nachweisen, dass weder Oratorium noch Passionsmusik geeignet sind, die Kirche mit der Kunst zu vermählen.

Dass uns über das Oratorium das rechte Bewusstsein

fehle, setzt er voraus. „Das Verhältniss,“ sagt er, „in welchem wir mit unserem Leben zu dieser Kunstweise stehen, ist uns nicht klar; wir wissen nicht genau, ob für unser heutiges Schaffen diese Form noch Gültigkeit habe, und welche; wir können nicht einmal mit Bestimmtheit sagen, welche musicalische Form — welcher Stil — dem Oratorium ausschliesslich, d. i. begrifflich, eigne.“

In der Auseinandersetzung, wie der erste christliche Gottesdienst der gemeinsame Ausgang unseres Gottesdienstes und unserer Kunst gewesen, wie im Mittelalter Passionsspiel und daraus später Passionsmusik und Oratorium entstanden, wie dann der Drang, die dramatische Bewegung im Tonreiche abzubilden, die Oper gebar und diese neue Kunstart gerade der Kirchenmusik den härtesten Schlag versetzte, bis durch Händel „zum zweiten Male das Oratorium entstand“ u. s. w., in diesem allem folgt der Verfasser meist seinen Vorgängern auf diesem Gebiet der Geschichte der Musik, namentlich den Werken Winterfeld's. Diese historischen Betrachtungen mussten natürlich auch auf Bach führen.

In Bach's Passionen erkennt der Verfasser allerdings das von wunderbarer Kraft und Tiefe unterstützte Streben, den Inhalt des gesammten Gottesdienstes durch die Tonkunst zu einem selbstständigen Kunstwerke zu erklären; aber diese Passions-Oratorien sind nach seiner Meinung nicht ein Gottesdienst für sich, wie man wohl gesagt hat, sondern immer nur ein idealer Gottesdienst, d. i. nur das Bild eines Gottesdienstes, welches nicht in höherer Treue aus der Seele(?) des Gottesdienstes heraus geschaffen. Denn dazu „erscheinen ihm die Mittel, welche Bach angewandt, unzulänglich und zugleich übertrieben; unzulänglich, weil sie nur in einzelnen herrlichen Nummern den gottesdienstlichen Ton treffen“ (diese Behauptung dürfte doch sehr subjectiv sein); „übertrieben, weil sie den evangelischen Text geschichtlich-dramatisch ausgebreitet haben. Daher die Wahrnehmung, dass wir jetzt in Bach's Passionsmusik nur ein Oratorium, nur ein Stück heiliger Geschichte erblicken.“

Ueber die Würdigung Bach's in der Neuzeit spricht der Verfasser folgende Ansicht aus, die wir gern unterschreiben: „Wir geben uns heute, in dem Bestreben, ein altes Unrecht zu sühnen durch vollkommene Gerechtigkeit, ihm hin, hoffend, hier die Offenbarung der tiefsten Geheimnisse musicalischer Kunst zu finden; seine Kunstweise wird uns eine vertraute Sprache, immer inhaltreicher und schöner, je weiter wir hineinkommen, bis die schwindelnde Tiefe seines Tonsatzes uns in solchem Maasse entzückt,

blendet und besangen macht, dass uns die Tonsätze anderer, selbst grosser Meister leer und leicht erscheinen. So kommen wir zwar mit Bach aufs Reine, aber auf Kosten anderer Künstler, und wir schätzen ihn ebenfalls falsch, indem wir ihn überschätzen. Scheuen wir jedoch den mühsamen, aber auch sicheren geschichtlichen Weg nicht und gelangen vom Anschauen des Musiklebens im 16. Jahrhundert her an unseren Meister, so bemerken wir an ihm vieles, was dem reinen Tonleben der Alten geradezu widerspricht — und es ist wieder keine Harmonie da. Und so bleibt in Bach's Werken immer etwas zurück, was nicht rein ausgeht in eine fassbare Kunst; diese Unfertigkeit mitten in der Vollkommenheit und in dem königlichen Bewusstsein: „„Dies ist mein!““ wird seine ausschliesslichen Verehrer immer mehr oder minder als Partei erscheinen lassen. Sein Wiederaufleben in neuerer Zeit bringt der Tonkunst sicherlich Gewinn; aber er wird immer nur Einzelnen zugänglich bleiben, denn es macht uns Mühe, wir bedürfen vieles Wissens, müssen uns verschiedener Umstände erinnern, wenn wir mit seiner Kunstweise vertraut werden wollen. Bei Händel sind der gleichen Vorarbeiten in viel geringerem Maasse nöthig; er ist viel klarer, sein Ausdruck allgemeingültiger.“

Hiernach kehrt der Verfasser zur Betrachtung des Oratoriums zurück und wird dabei nach und nach immer selbstständiger. Alle Oratorien-Componisten empfingen nicht eine aus kleinen Anfängen hervorgewachsene Form, welche die Fähigkeit, weiter aufzustreben und sich zu vollenden, besessen, so dass ein lebendiges Fortwachsen sich nachweisen liesse, sondern sie hatten die scenische Darstellung als das Vollkommnere im Auge, mussten aber diese irgend welcher Hindernisse wegen aufgeben und in die oratorische Form als Ersatzmittel sich zurückziehen. Die Passionsmusik hat eine Geschichte, wenn auch keineswegs eine glänzende; das Oratorium hat keine, es fängt mit jedem neuen Componisten, mit jedem neuen Oratorium von vorn an. Daher sein Schwanken, daher die bunte Vielheit seiner Form, daher eine bloss negative Gattungseinheit.

Wie nun der Verfasser nach Ausspruch dieses treffenden Gedankens weiterhin aus einander setzt, dass wir im Oratorium als Gattung eine Entwicklung nicht bemerken, dass aber die einzelnen Musikformen, besonders das Instrumentale und hauptsächlich der Chor, durch dasselbe bis zu ungewohnter Grösse weiter geführt, entwickelt und vervollkommenet worden, wie er die Widersprüche Winterfeld's in Bezug auf das Epische und Dramatische des Ora-

toriums nachweis't und dann die Dramatik desselben als eine blosse Idealdramatik charakterisirt, deren Haltpunkt ausserhalb des Tonwerkes nur in der Gedanken-Verknüpfung und in der Phantasie des Zuhörers liegt, weil dem Oratorium die Kraft fehlt, der Reihe seiner Bilder die ursprüngliche ureigene Lebendigkeit zu verleihen, die dem rein Dramatischen eigen ist, die Kraft, Persönlichkeiten zu bilden und in deren folgerichtigem Sichausleben eine zusammenhangende Handlung zu entwickeln — das müssen wir den Kunstfreunden in dem Büchlein selbst nachzulesen überlassen.

Sehr schön und wahr sagt der Verfasser am Schlusse dieser Betrachtung: „In die Hand des Componisten ist daher Alles gegeben, von ihm hängt der Werth eines Oratoriums, die Möglichkeit, es als Ganzes erfassen zu können, in einer Weise ab, wie bei keinem anderen poetisch-musicalischen Kunstwerke. Hieraus erklärt sich die besondere Hochachtung, deren wir den Componisten eines bedeutenden Oratoriums für würdig achten; ist ihm gelungen, einen erhabenen Inhalt zu bewältigen, so ist dies das beste Zeugniß der Kraft und Tiefe seines Innern, und mit Ehrfurcht nahen wir uns dem Denkmale seines hohen Geistes.“

Die rechte, die vollendete Form eines Kunstwerkes ist aber in der Musik, wie überall, die, welche klar und unmittelbar verständlich ist, d. h. den Inhalt so offenbart, dass er mit der ihm inwohnenden Gewalt wirken kann. Im Oratorium hat es aber der gewaltige Inhalt nicht zu einer entsprechenden Form gebracht; alles Grosse, was die Kunst im Oratorium geschaffen, hat seinen Grund im Geiste, nicht in der Form. Da die grössten Meister das Oratorium nicht zu einem Ganzen zu gestalten, sondern nur einzelne musicalische Formen, namentlich den Chor, in ihm zu entwickeln und zu vervollkommen vermochten, da sich ein besonderer, bestimmter oratorischer Stil auf dem eingeschlagenen Wege gar nicht bilden konnte, so ist die oratorische Form für ihren Inhalt unzulänglich und muss aufgegeben werden.

Dies alles führt von selbst auf die geforderte Kunstform, welche wenigstens nach einer Seite hin keine andere als die dramatische sein kann.

Diese Form, welche demnach ihre vollste Berechtigung in der musicalischen Kunst hat, als Darstellung einer sinnlich-wirklich gegenwärtigen Handlung, muss von der kirchlichen fern gehalten werden. Das Oratorium hat Geistliches und Weltliches, d. i. das Gottesdienstliche und das Geschichtliche vermischt; Bei-

des ist von der Kunst der Gegenwart aus einander zu halten.

Bis dahin wird Jeder in der Hauptsache mit dem Verfasser einverstanden sein. Nun bleibt aber die wichtigste Frage übrig: Wenn wir über die dramatische Form einig sind (abgesehen von den heutigen Streitpunkten über Einzelnes), wie soll die kirchliche beschaffen sein? welchen Inhalt soll sie darstellen, und auf welche Weise soll sie diesem Inhalt entsprechen?

In dem Vorwort des Schriftchens verlangt der Verfasser von der Tonkunst, wenn sie ein nothwendiges Glied in dem gottesdienstlichen Ganzen sein soll:

1) dass sie einen Inhalt habe, der als durchaus berechtigter Theil des Gottesdienstes erscheint;

2) dass dieser Inhalt nicht schon durch etwas Anderes ausgesprochen wird, was im Gottesdienste vorkommt, als Evangelium, Gemeindegesang u. s. w.;

3) dass derselbe durch das gesprochene Wort nicht entsprechend dargestellt werden kann, sondern aus sich selbst den musicalischen, und zwar kunstvollen, Vortrag bedingt.

Einen Inhalt der Kirchenmusik, welcher allen diesen Bedingungen entspricht, findet er nun in den Worten der Propheten, und die allein passende Form für die Darstellung desselben ist ihm der mehrstimmige Chor.

Seine Schlussfolge ist ungefähr diese — wie schon oben erwähnt, vom rein protestantischen Standpunkte aus:

Der Gottesdienst ist das religiöse Leben, darin der göttliche und der menschliche Geist verbunden sind. Diese Verbindung hat sich geoffenbart vollkommen in Christus, vor ihm in den Propheten, nach ihm in der Gemeinde.

Soll die Ordnung und Art des himmlischen Reiches gottesdienstlich dargestellt, d. h. gegenwärtig gemacht werden, so sind wir an die Benutzung der Kräfte dieser Welt gewiesen. Es entstehen drei Formen der Darstellung, welche der dreifachen Offenbarung des religiösen Lebens entsprechen: für Christus und sein Evangelium das gesprochene Wort; für die Gemeinde das einstimmige Lied (die gemeinsame Empfindung Aller, die gegenwärtige Kundgebung von dem Eindruck des eben empfangenen Evangeliums); für die Stimmen der Propheten, als der „Schar der alten Väter“, für den Sehnsuchtsruf einer Menge, den Ausdruck einer Gesammtheit, die sich dem aufgehenden Lichte zuwendet, der mehrstimmige Chor. Hier ist der kunstvolle Tonsatz, die Musik als Darstellerin des Gemüthes, des inneren Dranges und Verlangens an ihrer Stelle, sie macht das Vergangene, das Ge-

schichtliche, jene Morgenröthe des Heils, gegenwärtig, sie wird reine gottesdienstliche Darstellung, weil die Welt, welche wir in ihren Tönen vernehmen, so nimmer durch etwas Anderes angeschaut werden kann.

Dieser Inhalt, nämlich die prophetischen Worte und deren Gestaltung, ruft die musicalische Kunst in ihrer Tiefe auf und zeichnet ihr zugleich eine bestimmte Form vor, welche dann, im Gegensatz der dramatischen, die wirklich kirchliche ist.

So hat denn die Musik einen wesentlichen Theil des Gottesdienstes allein zur Darstellung zu bringen, und — wenigstens im Princip — ist auch die Meinung des Verfassers richtig, dass sie auch bei kunstvollem Tonsatz jedem verständlich und fasslich bleiben wird, weil sie einen Allen verständlichen Inhalt gewonnen hat.

Das Gesagte wird hinreichen, die Aufmerksamkeit aller denkenden Musiker und aller derer, denen die erhebende Beteiligung der Tonkunst an dem Gottesdienst am Herzen liegt, auf die Schrift des Hrn. Chrysander hinzulenken und die Tragweite seines Gedankens nicht bloss für die Einführung der Tonkunst in den protestantischen, sondern auch für die Reform des musicalischen Theiles des christlichen Gottesdienstes jeder Confession zu ermessen.

H. Berlioz's Vertheidigung in Bezug auf Weber's Freischütz.

Das Nachspiel der pariser Freischütz-Komödie, welches unser Correspondent erwartete (s. Nr. 25, S. 195), ist bereits erschienen. H. Berlioz hat nach seiner Rückkehr aus Deutschland folgenden Brief in dem *Journal des Débats* drucken lassen, welchen wir, um dem *Audiatur et altera pars* sein Recht widerfahren zu lassen, hier in Uebersetzung wiedergeben;

„Der Process des Grafen Tyskiewicz wegen der Aufführung des Freischütz hat in Deutschland Aufsehen erregt, und ich habe davon eben so gut wie alle Welt gehört. Allein ich wusste vor meiner Rückkunft nach Paris nicht, auf welche Weise ich darein verwickelt worden bin. Als ich im *Journ. d. Débats* die Replik des Hrn. Anwalts Celliez las und mich als Anstifter der Verstümmelungen des Weber'schen Meisterwerkes angeklagt sah, schwankte ich einen Augenblick zwischen Zorn und Heiterkeit. Wie sollte ich aber am Ende nicht lachen über eine Anklage der Art gegen mich, der ich mein Glaubensbekenntiss über solche Dinge so oft und so mannigfach öffentlich abgelegt habe? Indem ich mich jedoch gegen einen solchen Verdacht völlig geschützt glaubte und auch die grosse Gleichgültigkeit des Publicums für solche Fragen kannte, würde ich mich nicht gegen die Zumuthung dieser musicalischen Misserthat vertheidigt haben. Aber ich sehe, dass die Niederrheinische Musik-Zeitung derselben Glauben schenkt und mich desshalb angreift und misshandelt. Nun denn, die Wahrheit ist folgende: Die Striche, Auslassungen und Verstümmelungen sind in Weber's Partitur zu einer Zeit gemacht worden, wo ich gar nicht einmal in Frankreich war; ich erhielt erst lange Zeit nachher durch eine Vorstellung des also verhunzten Meisterwerkes Kunde

und war damals wenigstens eben so erstaunt darüber, als jetzt darüber, dass ich daran schuld sein soll. Nur ein einziges Mal, späterhin, als der Freischütz, zum Vorspiel eines neuen Ballets bestimmt, dazu zu lang schien, wurde ich ersucht, nach dem Theater der grossen Oper zu kommen. Es handelte sich darum, meine Recitative zu verkürzen. Den Verwüstungen gegenüber, die man schon in Weber's Partitur angerichtet hatte, hätte die Prätention, meine Recitative vollständig beizubehalten, lächerlich, wenn nicht mehr als das, geschienen. Ich liess also Alles zu und sagte, ich würde mich schämen, besser behandelt zu werden als der Meister. Aber die Sache war schon ausgemacht; man hatte mich nur rufen lassen, um die Löthungen zwischen den abgerissenen Stücken des Dialogs anzudeuten, — eine blosse Höflichkeit, denn die grosse Oper besitzt selbst dergleichen Löther und Zusammenschweisser von einer seltenen Geschicklichkeit, welche sie der maasslosen Uebung in diesen Operationen verdanken. Ich bin also an dem Attentat gegen Weber's Partitur eben so unschuldig als die Herren Redactoren der Niederrheinischen Musik-Zeitung und die Herren Celliez und Tyskiewicz selbst. Wie gross auch die Unwahrscheinlichkeit der entgegengesetzten Meinung sei, so liegt mir doch daran, dass sie sich nicht bei den Kunstfreunden im Allgemeinen und besonders in Deutschland festsetzt, und ich bitte Sie desshalb, meiner Verwahrung eine Stelle zu gönnen, u. s. w. H. Berlioz.“

Aus Düsseldorf.

Seit unserem letzten Berichte in Nr. 20 dieser Blätter ist in unseren musicalischen Zuständen eine Krise eingetreten, welche zu einer gänzlichen Umgestaltung zu führen scheint.

Schumann's Directions-Unfähigkeit zeigte sich in der Aufführung der Hauptmann'schen Messe und im ersten unserer diesjährigen Abonnements-Concerthe, wie wir mittheilten, in so grellen Farben, dass die Concert-Direction sich genöthigt sah, Schumann vorzuschlagen, er möge seine praktische Thätigkeit auf die Direction seiner eigenen Werke beschränken. Obgleich man diesen Vorschlag durch die schonendsten Andeutungen zu motiviren suchte, so ist es doch kaum zu bezweifeln, dass Schumann bei der gereizten Weise, in welcher er ihn aufnahm, im nächsten Frühjahr seinen Vertrag kündigen und, wenn man den Aeusserungen seiner nahen Freunde glauben darf, das undankbare Düsseldorf auf immer verlassen wird. Wir werden uns daran gewöhnen müssen, den genialen Tondichter, den wir als solchen hochverehren, nicht mehr den Unsigen zu nennen; wir werden den bezaubernden Tönen seiner Gattin nicht länger entzückt lauschen können — und doch müssen wir es als eine glückliche Wendung der Dinge betrachten, wenn wir Schumann am Directions-Pulte nicht wieder erblicken.

Während Schumann auf einer Kunstreise in Holland war, wurde er durch Tausch vertreten. Tausch übernahm die Direction der drei letzten Concerthe und wird die der vier folgenden erhalten, wenn, wie wir im wahren Interesse von Schumann wünschen und hoffen, die Bemühungen seiner verblendeten Freunde, ihm den verlorenen Boden wieder zu gewinnen, ohne Erfolg bleiben.

Im ersten Concerthe unter neuer Leitung hörten wir die Ouverture zu Anakreon von Cherubini, die Arie „Ich grausam“ ans Mozart's Don Juan, Mendelssohn's Musik zum Sommernachts-Traum mit verbindendem Gedichte von v. Vinke und die C-moll-Sinfonie von Beethoven. Tausch bewies von Neuem, dass er alle Eigenschaften vereinigt, um bei geeigneter Uebung ein ausgezeichneter Dirigent zu werden. Bei seiner Sicherheit und Ruhe schien das Orchester frei aufzulaufen, sich der eigenen Kraft wieder bewusst zu werden, und so führte es Ouverture und Sinfonie mit einer Frische und Wärme auf, die ihm und dem Dirigenten zur Ehre gereicht

und unserem für grössere Tonwerke anscheinend erkalteten Publicum lebhafte Zeichen des Beifalls entriss. Weniger gelungen waren die übrigen Nummern des Programms. Fräulein Karl von Berlin, an unserer Bühne engagirt, besitzt eine schöne, frische Stimme und Talent für Auffassung und Darstellung, ist indess in Benutzung ihrer Mittel noch Anfängerin und hatte sich desshalb in der Arie aus Don Juan eine offenbar zu hohe Aufgabe gestellt. Wir empfehlen der begabten jungen Künstlerin, namentlich für den Concert-Vortrag Compositionen zu wählen, denen sie vollkommen gewachsen ist, und vor Allem sich an Passagen und Triller nicht eher zu wagen, als bis sie dieselben leicht und sicher auszuführen gelernt hat. Die originelle und reizende Musik zum Sommernachts-Traum wurde in den rein instrumentalen Sätzen sehr gut ausgeführt; Fräulein Karl bewegte sich indess in der Sopran-Partie, worin sie einige Stellen durch Unsicherheit und unreine Intonation gänzlich verfehlte, so schwerfällig, dass sie, im Verein mit den Damen des Chors, welche ihrem Beispiel treulich folgten, uns aus dem Concertsaale in das duftige, anmuthige Reich der leichten Elfen nicht zu zaubern vermochte. Im Orchester traten die feinen Schattirungen meist trefflich hervor; Tausch wusste es so zu beherrschen, dass es endlich wieder einmal zart und discret accompagnierte. So brachte denn das Concert des Gelungenen in so reichem, ungewohntem Maasse, dass das Publicum mit dem Gefühl grosser Befriedigung den Saal verliess.

Im folgenden Concerthe hörten wir Händel's Samson. Obgleich das Werk keine grossen Schwierigkeiten enthält, so bestätigte sich doch die Befürchtung, dass unsere Chorkräfte dafür nicht ausreichen würden. Das gegenseitige Verhältniss der Stimmen ist darin ein sehr unglückliches; Sopran, Alt und Bass sind stark, der Tenor dagegen so schwach besetzt, dass man ihn häufig nicht zu hören vermag. Ehe für ihn neue Kräfte gewonnen sind, muss allein an diesem Umstände jede genügende Wirkung des Chors scheitern. Aber auch nicht eher sollte man umfangreichere Werke öffentlich aufführen, als bis in den übrigen Stimmen, namentlich im Sopran, die Sicherheit wieder gewonnen ist, ohne welche ein Gelingen ins Gebiet der Unmöglichkeit gehört. Unsicherheit, unbestimmte, oft nur von einzelnen Stimmen eingeleitete Einsätze, mühsames Hinaufschleppen der Töne in die höheren Lagen, unreine Intonation herrschen vor, und während sich in leichteren Sätzen die Stimmen in übertriebener Weise breit machen, verschwinden sie, wo Rhythmus und Stimmführung schwieriger sind, fast gänzlich unter der Begleitung des Orchesters. Die Aufführung des Samson brachte leider eine lange Reihe aller dieser Fehler. Die Soli waren dagegen gut, zum Theil ausgezeichnet besetzt. Herr N. sang den Samson, und wenn ihn auch eine Indisposition verhinderte, die Partie mit der erforderlichen Kraft durchzuführen, so erkannte man doch in jeder Nummer den gebildeten Sänger. Die Partie der Dalila wurde von einer unserer Dilettantinnen mit vollem, ausgiebigem Sopran sicher und kräftig vorgetragen, während für die der Micah Frau Finndorf von Crefeld gewonnen war. Die Künstlerin besitzt einen mächtigen, breiten Contre-Alt, welcher ihr bei vollständiger Durchbildung und grösserer Wärme der Auffassung eine bedeutende Zukunft verspricht. Einstweilen machen sich noch manche Schwächen in ihrem Gesange bemerkbar. Frau Finndorf führt die Deutlichkeit der Aussprache nur theilweise durch; eine Art von Druck auf jeder einzelnen länger gehaltenen Note schadet dem Zusammenhang, der Bindung der melodischen Phrase, und wenn sie auch durch ihr imponirendes Material bei ihrem hiesigen Aufreten einen günstigen Eindruck hervorrief, so schadet doch eine nasale Färbung des Tones der dramatischen Wirkung ihres Gesanges und gibt demselben einen monotonen Charakter. Für die Partie des Manoah war in Herrn DuMont-Fier, den wir erst in diesem Concerthe kennen lernen, ein trefflicher Darsteller gewonnen. Mit ausgezeichneter Stimme

von echtem Klanggepräge des tiefen Basses und seltenem Umfange verbindet er grosse technische Gewandtheit und Sicherheit. Der Vortrag ist voll Leben und Kraft, und die bedeutendsten Stellen seiner Partie, namentlich die Klage über Samson's Tod: „Doch ist auch er auf ewig uns entrissen!“ waren von ergreifender Wirkung. Wir können indess nicht verhehlen, dass wir uns mit dem Tone des Herrn DuMont-Fier nicht völlig befreunden können, weil er uns in etwa hohl erscheint. Dieses und eine leicht zu beseitigende Angewöhnung beeinträchtigen die im Uebrigen künstlerische Vollendung seines Gesanges. Während nämlich Herr DuMont-Fier meist mit schönem Ton-Ansatz singt, weicht er davon auffallender Weise häufig ab, indem er den Ton eine Terz, ja, Quarte tiefer ansetzt und von da zu der vorgeschriebenen Tonstufe hinaufzieht. Dieses Ziehen fand z. B. in dem letzten Recitativ des Manoah:

„Kommt, kommt und stillet eure Klagen nun, denn Samson's

Fall war eines Samson werth; er blieb im Tode Sieger.

Gepriesen sei der Herr, der ihm den Sieg verlieh!“

an den unterstrichenen Stellen Statt, während die übrigen vollkommen schön ausgeführt wurden. Wir können nicht unterlassen, Herrn DuMont-Fier auf diese Abweichung von correctem Ansatz aufmerksam zu machen.

Die Aufführung des Werkes, in welchem der grösste Theil der Wirkung von den Chören abhängig ist, hinterliess im Ganzen, trotz des vielen Ausgezeichneten in den Solis, einen höchst unbefriedigenden Eindruck. Die Ursachen des Verfalls unserer Vocalkräfte wiesen wir in unseren früheren Berichten nach; sie fallen nicht Tausch zur Last, der es gewiss dahin bringen wird, den Gesang-Verein wieder zu heben. Wir geben ihm indess zu bedenken, dass es nicht das Werk von Wochen und Monaten, sondern von Jahren sein wird, alle Schäden auszuwetzen. Wir raten Tausch wiederholt an, die Musikstücke für öffentliche Aufführung nach den vorhandenen Mitteln und ihrem Bildungsgrade zu wählen und sich keine anderen von irgend einer Seite octroyiren zu lassen. Aufführungen, wie die besprochene, haben doppelt traurige Folgen: sie verscheuchen die tüchtigen Chorkräfte vom Orchester und untergraben den Sinn für ernste Musik im Publicum, das die Lange-Weile dem Werke, statt der mangelhaften Aufführung zuzuschreiben pflegt.

(Schluss folgt.)

Aus Bern.

Im December 1853.

Es ist schon einige Zeit her, dass ich Ihnen für Ihr vielgelesenes Blatt einen Bericht schickte über das musicalische Leben und Streben hier in der Hauptstadt des neuen Schweizerbundes. Lassen Sie mich heute an jenes anknüpfen.

Unsere Verhältnisse, unsere moderaten natürlichen Anlagen des Ohrs und der Kehle, unsere durch praktische Thätigkeiten beschränkte Zeit — das ist alles noch ungefähr dasselbe. Noch immer spürt man ferner den Einfluss des deutschländischen Elementes durch die ziemlich zahlreiche Immigration besonders im Lehrerfach (Universität, Gymnasien). Wenn früher in Zeiten des Patriciats die ambulante Oper zur Wintersaison fast nur das französische Vaudeville „pfeifen“ durfte, so hat jetzt doch ein viel ernsterer Geschmack Platz gegriffen. So auch in der reinen Musik, in unserem Concertwesen. Abgesehen von dem Uebelstande, den alles vorherrschende Dilettantenthum (ausser etwa in Böhmen, wo eben alle Dilettanten Musiker sind) mit sich bringt, der alle unbekahlten, unobligaten Liebhaber-Vereine begleitet: dass das Gute und Grosse immer nur mittelmässig geboten wird, dass mit den

Mängeln der Execution stets ein Theil der Wirkung des gewählten Werthvollen verloren geht — abgesehen hiervon, ist die gegenwärtige musicalische Situation hier in Bern so schlimm nicht. Und das ist hauptsächlich auch, hier wie anderwärts, einzelnen Persönlichkeiten zu verdanken. Ohne Aufregung geht, wenigstens in der Kunst, nichts, und es bedarf in dem regelmässigen Getreibe des Uhrwerks einer Unruhe. Der nie ermüdende Eifer eines Mannes, den ich Ihnen schon früher genannt habe, hält hier besonders das Interesse wach, erweckt neue Beziehungen, ruft selbst die unentbehrlichen Gegensätze hervor.

Es ist der Musik-Director Julius Edele aus Würtemberg. Seine Compositionen, durch ihre Solidität, ihren guten Stil, ihre tiefeingehende Instrumenten-Kenntniss ausgezeichnet, fangen an, auch in Deutschland bekannt zu werden. Von seinem Melodrama: Die Kraniche des Ibykus, seinen Liedern ohne Worte etc. wissen Sie. Aber unähnlich Anderen, die immer nur ihre und ihre Musik dem Publicum darreichen, geht Edele's Streben in Bern dahin, die älteren gediegenen Schätze der Tonkunst in Cours zu bringen. Dafür hat er vorigen Winter einen eigenen Verein gestiftet, der die besten und wärmsten Kräfte des musicalischen Publicums bald in sich schloss, dessen Ziel hauptsächlich Aufführung alter classischer Musikstücke ist. So hörte man vorigen Winter Sachen von J. S. Bach, der jetzt vielleicht hier und da aus alterthümelnder Moderichtung wieder aufkommt, dessen hoher Ernst aber, dessen strenge Wissenschaft bei Tiefe der Empfindung gar wohl unseren Heutigen als mahnender Finger gegen eitle Verirrung vorgehalten werden darf. Edele gab Psalmen von Marcello, dem Bach verwandten Geiste; Gesang von Stradella, Lotti, Palestrina und Ph. Em. Bach. Doch ausschliesslich wird in dem Vereine dieses ältere, classisch *par excellence* genannte Gebiet durchaus nicht cultivirt. Wie die Antike zu den Cinquecentisten, so verhalten sich jene zu Haydn, Mozart, Beethoven. Um letzteren namentlich, um die Eröffnung seines Verständnisses, die erweiterte Kenntniss seiner Werke ist es Edele zu thun. Er weiss wohl, wenn man einmal Beethoven hat, hat man Alles: das Haupt des Janus, den Blick vorwärts in das Gute alles Neueren, den Richter des prätentiösen Neuesten — und die Einsicht rückwärts in das geistige Wesen der Früheren. Mit Beethoven wie mit Dante wird man heimisch in Himmel und Hölle — wo bleibt man dann noch Fremdling?

Dieses innige Interesse an Beethoven, in den sich Edele ganz hineingelegt hat, brachte nun diesen Musiker zu einem Gedanken, dem er in seinem ersten Vereins-Concert dieses Winters vor einigen Tagen Fleisch und Bein gab. Er führte eine Claviersonate Beethoven's als Instrumentalstück aus und auf. Er wählte dazu jene herrliche *F-moll*-Sonate Op. 2, eines der früheren Werke Beethoven's, aber von seinem eigensten gewaltigen Geist erfüllt. Neben anderen ansprechenden und Beifall hervorruhenden Nummern dieses Concertes war es doch besonders diese, die lauten, nicht endenwollenden Applaus erweckte. Und es war in der That, als höre man Beethoven selbst in seiner Handhabung der verschiedenen Instrumente, mit seiner Vertheilung von deren Rollen, mit seinen vielen und feinen Nuancirungen derselben. Und doch war es auch wieder dieselbe Sonate, nichts von ihr und nichts zu ihr gethan, nichts Fremdartiges dabei, dasselbe Gesicht des Kindes — aber vollendet in den Zügen des Erwachsenen. Es war dieselbe Sonate — aber hier hörte man sie im hohen, weiten Saal, diesen erfüllend, hörte sie mit Hunderten von entzückten Ohren gemeinschaftlich. Wirklich war es ein merkwürdiger Reiz. Jemand von Fach meinte nachher, es sei ihm jetzt, als habe Beethoven ein Decimetto (fünf Saiten- und fünf Blas-Instrumente wendete E. an) componirt, und die *F-moll*-Sonate sei ihr Arrangement fürs Clavier. Ein starkes Compliment für Edele, aber doch

In seinem Grunde nicht unwahr und nicht so ungeheuerlich, wie es etwa einem Autoritäts-Fanatiker, einem enragirten Beethovianer vorkommen mag, „der auf des Meisters Worte schwört.“ Die Stimme eines solchen glaubte ich gestern in einem bedeutenden Schweizerblatte, dem „Bund“, zu erkennen, wo aus Veranlassung einer kurz vorher laut gewordenen anerkennenden Aeusserung über diese Arbeit Edele's eine abweisende Kritik gegen dieselbe geführt wird. Diese Kritik ist mit so viel sachkennischer Scheinbarkeit gehandhabt, dass es schon der Mühe werth erscheint, in Ihrem Organe den Punkt weiter zu besprechen. Der Verfasser derselben tadeln nämlich nicht sowohl Edele's Arbeit selbst, als diese Art überhaupt, Claviersachen instrumentalisch zu „arrangiren“. Schon dieser Ausdruck ist schief; denn Arrangiren lässt sich von einem solchen Uebertragen in eine reichere höhere Form nicht wohl sagen. Arrangiren ist mit Reduciren, Zusammenziehen immer praktisch gleichbedeutend. Der kurze Sinn jener Kritik heisst: Wollte Beethoven etwas für Instrumente schreiben, so that er es selbst; wo er es nicht that, sondern für Clavier schrieb, war das auch nur fürs Clavier. Und zu beweisen glaubt der Verfasser diese Behauptung mit der Frage: „Oder tragen Beethoven's Clavier-Compositio-nen nicht den Stempel der Subjectivität, während seine Orchester-werke objectiv gehalten sind?“ Hier liegt nun einfach ein Irrthum über die Natur des Instrumentes zu Grunde. Das Clavier ist kein subjectives Instrument, wie die Flöte etc., sondern eben ein objectives; es ist Orchester-Surrogat. In dieser Beziehung ist eine grossartige Clavier-Composition nichts Anderes als die Skizze der Gedanken, die der Musiker rasch ins Clavier niederlegt, wie der Maler sein später und meist durch seine Schüler ausgeführtes chromatisches Wandgemälde mit schwarzer und weisser Kreide auf grau Papier. Zur Ausführung eines ganzen Orchester-Stückes braucht der Musiker natürlich mehr Zeit als zum Niederschreiben seiner Composition fürs Clavier. Bei der Ehre, die sich das Clavier mehr und mehr mit Recht erwarb, erhielt es auch mehr und mehr die besondere Berücksichtigung der Componisten, besonders wenn sie selber tüchtige Clavierspieler waren, wie Beethoven; und sicher sind an ihn wie an andere oft Forderungen von aussen gestellt worden, Dieses und Jenes fürs Clavier zu schreiben. Sollte nun da der Künstler allemal erst den Gedanken, der ihn bewegte, in einer weitläufigen Instrumental-Arbeit ausführen und dann erst sein Clavier-Arrangement nach derselben machen? Widersinnig. Er machte seine Skizze, sorgfältig, trefflich, so dass sie für sich als Skizze vollendet ist, und gab sie hin, ohne später sich an die instrumentale Ausführung derselben zu machen, wo andere Gedanken ihn beherrschten, denen er dann, oft auch wieder äusserlich bestimmt durch Zeit und Musse, durch günstige Verhältnisse überhaupt, seine liebste Form, die reiche, fertige des Instrumental-Werkes gab. Denn jeder so grosse Musiker, wie Beethoven, ist wesentlich Instrumental-Componist, wie der grosse Maler sich stets zur monumentalen, zur Wandmalerei hingezogen fühlt. Wenn der Verfasser der Kritik dann noch sagt: „Solches Arrangiren kommt mir vor, als wolle man eine Arie für mehr als Eine Stimme setzen, einen Monolog von vielen Personen sprechen lassen, einen meisterhaften Kupferstich coloriren“ — so ist da noch zu erwidern: dass Arie und Monolog ihrer Natur nach Solo's sind, das Clavierstück aber seiner Natur nach (wie oben bemerkt) mehrstimmig ist, zwar von einem Spieler gespielt, aber von mehreren zusammenwirkenden Geistern innerlich getragen, die der Componist wirksam werden lässt. Dazuhin ist die Arie wieder kein solches Solo; denn wir wissen eben von den besten, dass der einen Menschenstimme der Tondichter oft eine bedeutende mehrstimmige Geister-Umgebung in der Instrumental-Musik befügt. Der meisterhafte Kupferstich aber — das ist der schwächste Vergleich — ist nichts Primitives. Er ist ja selbst eine Arrangirung —

Schwarz in Weiss eines meist grösseren Gemäldes. Umgekehrt ist aber Edele's Arbeit und diese Art überhaupt; sie ist vielmehr die Ausführung als Gemälde der geistreichen primitiven Skizze. Mag es sein, dass Wenige sich zu solcher Arbeit hingeneigt fühlen, die bedeutende Tüchtigkeit und bescheidene Resignation zugleich erfordert. Wer mit solchem Geschick daran geht, wie Edele, der mag wohl auf diesem Wege fortfahren. Denn — haben Sie Sich nicht auch schon gesehnt, den Kreis der nur etwa zwölf grösseren Instrumental-Werke Beethoven's noch erweitert zu sehen? Würden Sie den Meister nicht jubelnd begrüssen, der zu den neun Sinfonieen Beethoven's noch ein halb Dutzend andere gleichen Geistes fügte? Sechs wenigstens aber seiner grossen Clavier-Sonaten werden sich sicher zu dieser Erweiterung des herrlichsten Kreises eignen. Wie klein ist verhältnissmässig die Zahl empfänglicher Ohren und Herzen, der es durch äusserliche Verhältnisse vergönnt wird, diese Clavierstücke zu hören, verglichen mit der Zahl derer vom concertbesuchenden Volke in grösseren und kleineren Städten, dem Beethoven allmählich bekannt und ein gefeierter Liebling bereits geworden ist!

Edele soll, wie ich höre, bereits mehrere andere Sonaten Beethoven's in ähnlicher Weise zu verarbeiten angefangen haben. Es däucht mich der Mühe werth zu sein, dass auch das deutsche musicalische Publicum dieser Thätigkeit eines Landsmannes Aufmerksamkeit schenke, deren Bedeutung ich in diesen Zeilen zu entwickeln versucht habe *).

L.

Erstes Concert des Männergesang-Vereins in Köln

im Casinotheater.

Montag, den 26. December.

Unser Männergesang-Verein hat für den Winter wiederum ein Abonnement auf drei Concerte eröffnet, und nie ist die Theilnahme des Publicums so zahlreich gewesen, als dieses Jahr. Der grosse Saal des Casino war erdrückend voll am 26.; sowohl der untere Raum als die Galerie konnten, buchstäblich genommen, keine Zuhörer mehr fassen.

*) Der geehrte Herr Correspondent scheint, wiewohl er in einer Nachschrift einräumt, dass der Gedanke von dergleichen Bearbeitungen nicht neu sei, und auf Ritter Seyfried's Uebertragung der Mozart'schen C-moll-Fantasie und Sonate verweist, die mancherlei Arbeiten ähnlicher Art, die aus Beethoven'schen Claviersachen gemacht sind, nicht zu kennen, wie z. B. aus demselben Op. 2 das *Largo* der II. und das *Adagio* der III. Sonate für Orchester von Seyfried, aus Op. 12 das *Andante* und *Rondo* der II. und das *Adagio* der III. Sonate, die *Sonate pathétique* als *Nonetto*, ferner für gr. Orchester von Dörfeldt und neuerdings von Schindelmeisser, aus Op. 14 das *Scherzo* der I. Sonate für Orchester von Baldenecker, Op. 17 die Sonate in F-dur mit Horn für zwölf Instrumente von Ebers, u. s. w. u. s. w. — Was seine Meinung über Claviermusik und namentlich Beethoven'sche betrifft, so können wir sie nicht theilen — jedenfalls ist es eine einseitige Ansicht, das Pianoforte nur als ein „Orchester-Surrogat“ zu betrachten und jede Composition für dasselbe als eine Skizze zu bezeichnen. Der Herr Verfasser frage sich nur selbst, was für Zerrbilder entstehen würden, wenn man die späteren grossen Clavier-Sonaten Beethoven's, z. B. Op. 53 in C, Op. 57 in F-moll, Op. 101 in A-dur, Op. 106 in B-dur, 109—111 für andere Instrumente oder gar für Orchester bearbeiten wollte!

Die Red.

Der Verein brachte mehrere neue Compositionen, welche zum Theil ihm gewidmet waren, zu Gehör, was eben so, wie die Mitwirkung von Frl. Sophie Schloss und den Herren Jakob Offenbach und Ed. Franck, dem Concerte einen besonderen Reiz gab. An die Spitze jener Compositionen müssen wir F. Hiller's „Abendgruss“ stellen; dann möchten wir C. Reinecke's „Frühling ohn' Ende“ (das vom schwäbischen Sängerbunde gekrönte Preislied), Fr. Silcher's „Grablied zur See“ und Kückens „Am Neckar, am Rhein!“ folgen lassen. Was den Vortrag betrifft, so bewährte der Verein unter seinem tüchtigen Dirigenten, Herrn Musik-Director F. Weber, im Ganzen seinen Ruhm. Aber gerade dieser Ruhm verpflichtet ihn eben so sehr zur gewissenhaftesten, sorgfältigsten Pflege desselben, als er das Publicum und die Kritik zu den höchsten Anforderungen gewöhnt hat. Wenn es eine Ehre ist, dem körner Männergesang-Vereine anzugehören, so ist es doppelte Pflicht, diese Ehre nicht bloss in den Titel der Mitgliedschaft zu setzen, sondern sie durch das eifrigste Streben im Dienste des Ganzen zu wahren und zu erhöhen. Auch der beste Sänger kann störend in ein Ganzes eingreifen, wenn er nicht die Schattirungen des Vortrags nach der Auffassung des Dirigenten kennen gelernt und mit allen Anderen zusammen studirt hat. Wir werden schwerlich irren, wenn wir es allein der unvorbereiteten Mitwirkung mehrerer Sänger zuschreiben, dass die Präcision (z. B. in dem Kückenschen Liede), die scharf markirten Einsätze (in der Klein'schen Motette), das gleichmässige Wachsen des Crescendo in der „Nachthelle“ von F. Schubert (in welcher das Solo vom Tenor sehr schön vorgetragen wurde) nicht mit derselben Vollendung wie sonst hervortraten.

Frl. Sophie Schloss trug „Mein Herz ist im Hochland“ von Hiller, „Du bist mein“ von Marschner, und zwei Compositionen von J. Offenbach mit jener schönen, überall gleichen Stimme und jenem seelenvollen Ausdrucke, der nur durch die vollkommenste Tonbildung zu erreichen ist, vor. Das erste Lied von Offenbach, „Lebe wohl!“ hat eine ansprechende Melodie, welche nur zuletzt durch Zierathen entstellt wird; das zweite, „Kathrein, was willst du mehr?“ nicht etwa ein humoristisches, sondern sehr sentimentales Lied, soll „im Volkstone gehalten“ sein — eine Leierkasten-Melodie ist aber desshalb noch lange keine Volks-Melodie im edleren Sinne. Nur der treffliche Vortrag machte sie einiger Maassen geniessbar.

Herr Jakob Offenbach spielte eine „Concert-Phantasie über Themata aus Wilhelm Tell und dem Barbier von Sevilla für Violoncello“ von seiner Composition. Wir haben die ausserordentliche Technik dieses berühmten Virtuosen und die feinen, ja, überfeinen Nuancen seines Spieles bewundert und gestehen, dass er vortrefflich Horn, Clarinette, Flöte und Flageolet bläst, auch Violine spielt, aber bedauern, dass wir kein Violoncell gehört haben. Etwas Trivialeres als die so genannte Composition der so genannten „Phantasie“ ist uns selbst in diesem trivialen Salon-Genre lange nicht vorgekommen. Herr Offenbach ärntete lebhaften Beifall und wurde gerufen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 30. Dec. Gestern wurde im Stadt-Theater der Tannhäuser zum Besten der Armen gegeben. Es war die achte Vorstellung; die siebente vor etwa acht Tagen war leer; die gestrige hatte trotz des Zweckes und der Mitwirkung des Männergesang-Vereins bei den Chören (hinter der Scene) das Haus bei Weitem nicht ganz gefüllt.

Therese Milanollo hat am 17. December ihr erstes Concert in Frankfurt gegeben. Sie geht nach Petersburg. — Die Gebrüder Wieniawski haben in München gespielt.

In Detmold ist Berlioz' Sinfonie „Romeo und Julie“ bei Hofe aufgeführt worden; die fürstlichen Personen haben beim Gesange mitgewirkt. Der Capellmeister Kiel dirigirte.

In London ist man mit der Restauration des Theaters der Königin beschäftigt, was vermuten lässt, dass die Benutzung des selben in der bevorstehenden Opernzeit wieder statt finden wird.

Ankündigungen.

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstreunde und Künstler,

herausgegeben von

Professor L. Bischoff.

Wöchentlich eine Nummer in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich ein Literaturblatt von einem halben Bogen. *Abonnementspreis für das Halbjahr 2 Thlr. — bei den k. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. — Insertionsgebühren für die Petitzeile oder deren Raum 2 Sgr.*

Die „Niederrheinische Musik-Zeitung“ wird auch im Jahre 1854 fortfahren, dem Leben und Streben auf dem Gebiete der Tonkunst ein Organ zu sein. Von den bedeutendsten musicalischen Capacitäten unterstützt, wird der Herausgeber, dessen frühere Wirksamkeit namentlich durch die von ihm redigierte „Rheinische Musik-Zeitung“ in weiteren Kreisen bekannt geworden, auch ferner mit Kraft und Entschiedenheit die Richtung innehalten, welche das Programm seiner schriftstellerischen Thätigkeit bildet. Wir glauben nicht nötig zu haben, dieselbe hier näher zu bezeichnen, da der Name Bischoff der musicalischen Kunstwelt genügen dürfte.

Bestellungen für das erste Semester 1854 beliebe man bald an eine Buch- und Musicalienhandlung oder an eine benachbarte Postanstalt zu richten. Das zweite Semester vom Jahrgang 1853 ist ebenfalls noch vollständig zu haben.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Bei A. Sorge in Osterode ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Liederglöckchen.

Eine strenge Auswahl von ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern und Gesängen für die Elementar-, Mittel- und Ober-Classe der Volksschule.

Herausgegeben von **F. A. Schulz.**

8. Geh. 2½ Sgr. In Partieen bedeutend billiger.

Bei A. Sorge in Osterode ist erschienen:

Der Pianist,

oder die Kunst des Clavierspiels in ihrem Gesamt-Umfange theoretisch und praktisch dargestellt. Ein Lehr- und Handbuch für alle, die Clavier spielen, Künstler und Dilettanten, Lehrer und Schüler.

Vom Hofrath **Dr. G. Schilling.**

Gr. 8., circa 30 Bogen. 1 Thlr.

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

(Hierbei das Literaturblatt Nr. 6.)

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.