

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. II.

KÖLN, 13. März 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Ueber Aufführungen und Bearbeitungen Händel'scher Oratorien. (Belsazer.) — Die heilige Tonkunst. I. — Aus Leipzig (Aufführung von Reinhaler's Jephta im Gewandhaus-Concerte). Von △. — Aus Amsterdam (Aufführung von Mendelssohn's Elias). Von —t. — Sechstes und siebentes Gesellschafts-Concert in Köln. Alex. Dreysschock. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Abschiedsfest für Herrn Karl Reinhaler).

Ueber Aufführungen und Bearbeitungen Händel'scher Oratorien.

(Belsazer.)

Wir gehen der Säcularfeier von Händel's Todesjahr entgegen. In England sind dazu schon seit vorigem Jahre grosse Vorbereitungen und Einleitungen getroffen worden; hoffentlich wird auch in Deutschland manches Erfreuliche und Anregende, zunächst und am natürlichsten durch Aufführungen Händel'scher Werke, dafür gethan. Vielleicht ist es nicht zu früh, schon jetzt die Aufmerksamkeit der musicalischen Directionen auf diesen Gegenstand zu lenken. Dabei liegt es gewiss sehr nahe, den Wunsch auszusprechen, dass doch dieser Anlass an recht vielen Orten ergriffen werden möchte, um in dem deutschen Volke die Kenntniss Händel'scher Werke durch neue Vorführung unbekannter Stücke möglichst zu erweitern, oder durch vollständigere Aufführung mancher nur halb bekannten Oratorien zu berichtigen. Des neuen Materials ist doch mancherlei beschafft und mancherlei auf dem Wege. Rühl's Clavier-Auszug zum Allegro ist bekannt, aber noch wenig benutzt; in Simrock's Octav-Ausgabe Händel'scher Oratorien sind Debora und Acis und Galathea erschienen und die Ode auf den Cäcilien-Tag, wenn wir nicht irren, in Arbeit; Jul. Meyer's Clavier-Auszug zu Esther steht zu erwarten; die deutsche Händel-Gesellschaft hat für dieses Jahr die Partituren zu Acis und zur Susanna versprochen, und wird vielleicht noch rechtzeitig für nächstes Jahr den Hercules und die Athalia ausgeben. Eben so neu wie diese Neuigkeiten wären aber noch einige schon lange bekannte und weit verbreitete Oratorien dem deutschen Publicum zu machen, wenn man sich die gewiss höchst lohnende Mühe geben möchte, einige dieser kostbaren Händel'schen Werke aus der furchtbaren Verunstaltung, die sie jetzt tragen, zu grösserer Reinheit und Vollständigkeit herzustellen. Zu diesem Zwecke ein Kleines beizutragen, ist der

bescheidene, wohl aber recht dringende Wunsch des Ein-senders dieser folgenden Zeilen und Mittheilungen.

In der Allgemeinen Zeitung ist vor Kurzem bei Gelegenheit der Anzeige von Chrysander's Leben Händel's ausgesprochen worden, dass die Fortpflanzung der Mosel'schen Bearbeitungen von Händel's Jephta, Samson und Belsazer „eigentlich eine wahre Schande sei!“ Der Vorwurf ist grob, und er trifft hart, und er reicht weit; denn diese Sachen sind in vielen Sing-Vereinen, wo nicht Akademieen, oft und immer wieder gesungen worden, und fast überall in der unveränderten Missgestalt, die sie in jenen Clavier-Auszügen tragen. Dass aber der Vorwurf ungerecht sei, das wird schwerlich jemand behaupten wollen, der jemals eines jener Werke in dieser Bearbeitung mit der echten Gestalt verglichen hat. Er ist nicht ungerecht, in so fern er seine Spitze gegen die Bearbeiter kehrt; er ist nicht unge-rechtfertigt, soweit er das Beharren der Singkreise bei diesen entstellten Auszügen trifft. Auch ist dieses in der That von wirklichen Kennern niemals bestritten worden. Nur dass deren leider in Deutschland sehr wenige sind. Weit die meisten unserer Musik-Directionen beginnen bei jener gerügten Fortpflanzung unbewusste Sünde. Es wird daher wohl statthaft sein, wieder einmal an einem Beispiele nachzuweisen, wie nur zu begründet jene Rüge ist, möchte man auch dabei den Gelehrten noch so Ueberflüssiges predigen. Gerade der Zeitpunkt, wo nun die Hand an die vollständige Ausgabe der Händel'schen Werke gelegt wird, dürfte dazu ganz besonders einladen. Denn wie oft hört man nicht gerade von den Leuten von Fach den Einwurf gegen diese Unternehmung machen, dass man ja doch die Hauptsachen von Händel schon habe. Es ist umsonst, dass die blosse Ankündigung der Lieferungen, welche die deutsche Händel-Gesellschaft für die ersten zwei Jahre bestimmt hat, überzeugen müsste, dass man ganze Reihen von Händel's Werken, die so sehr wie irgend etwas Anderes Hauptsachen sind, ganz und gar nicht hat; man

scheint sich durchaus für berechtigt zu halten, sich bei dem zu begnügen, was man denn nun eben einmal hat. So ist es denn gewiss nicht überflüssig, zu zeigen, dass man selbst das, was man zu haben meint, in der That und Wahrheit nicht hat, und dass, wenn man die Herrlichkeiten dieser Scheinhabe auch noch bewundert, man halbwegs falsche Idole anbetet.

Wir wollen unter jenen drei Bearbeitungen den Belsazer zu dieser Besprechung herausheben. Der Jephta wäre noch geeigneter dazu, aus dem der Bearbeiter ein ganz neues Werk gemacht, indem er nicht nur eine Masse des ursprünglichen Inhalts ausgetrieben, sondern dafür wieder aus anderen Oratorien Händel's Anderes hineingetragen hat. Da aber neben dem Mosel'schen noch ein anderer, unentstellter, obwohl auch nicht vollständiger Clavier-Auszug existirt, der auch mehr als jener im Gebrauche zu sein scheint, so ist die praktische Vergleichung möglich gemacht, die immer die beredteste sein wird. Mit Samson ist das nicht der Fall. Und eine Erörterung des Verfahrens bei der Zurichtung gerade dieses Werkes wäre allerdings bei Weitem am wirksamsten, um den Nachweis zu führen, dass man in der Ereiserung über die Mosel'schen Bearbeitungen sogar dann nicht zu viel thun würde, wenn man auf den Einfall geriethe, es habe dem Manne gegolten, den ehrwürdigen Händel mit Absicht bloss zu stellen und herabzuwürdigen. Denn in dem deutschen Clavier-Auszuge ist diesem Oratorium nicht wie zufällig, sondern wie geflissenlich der Kern ausgebrochen, ganz und von Grund aus. Den Kern dieses Werkes bildet die Charakterisirung des Helden, der (im ersten Theile) von tiefer Reue ergriffen über die leichtfertige Verscherzung seiner Kraft und seines göttlichen Berufes gebeugt im Staube liegt, der einstigen Heldengrösse nur wie eines Traumes gedenkend; der dann (im zweiten Theile) eine innere Prüfung besteht und eine Läuterung erlebt, indem er den Lockungen der Dalila jetzt zu widerstehen gelernt hat; dem dann in Folge dieser inneren Erhebung das wunderkräftige Haupthaar gleichsam wieder nachwächst, das er durch seine Plauderhaftigkeit vordem eingebüsst, und der dann in der Begegnung mit dem Riesen Harapha sich dieser neuen Kraft wieder bewusst wird, um sie endlich zur Sühne seiner einstigen Vergehung und zugleich zur Rache an den Philistern in seiner selbstverderbenden That zum letzten Male zu gebrauchen. Wohlan, diese ganze innere Entwicklung dieser Handlung und dieses Charakters ist von Mosel ausgetilgt. In dem ersten Theile ist nichts geblieben, die gedrückte Lage des Helden zu bezeichnen, als die Arie über seine Blindheit, an der er aus irgend einem Zufalle zu leiden scheint; die recitativischen Stellen, die über die Selbstverschuldung seines Unglücks aufklären, sind weg;

eine schwermuthvolle Arie, in der die elegische Grundstimmung des ganzen Werkes eingeleitet wird, nebst einer gleich darauf folgenden der Micah, die demselben Zwecke dient, sind weg; eine schwungvolle Arie, die auf die einstige Kraft des geschwächten Blinden zurückblicken lässt, ist weg; in dem Mittelpunkte des Werkes, in der grossen Dalila-Scene, ist (ganz unbegreiflicher Weise, wenn es nicht absichtlicher Weise geschehen ist) das Gleichgültige und musicalisch Unbedeutendere stehen geblieben, das Wichtigste und Schönste ist weggetilgt; zwei verführerisch lockende Arien der Dalila, wovon die letztere in zwei gleichlautenden Sätzen zu dem Feinsten gehört, was Händel gemacht hat, sind weg; eine ergreifende Arie, in der Samson verräth, dass der Reiz der Verführerin ihm noch nicht gänzlich gefahrlos ist, ein vortrefflicher Chor, der die ganze Scene, das Preisstück einer psychologischen Entwicklung, abschliesst, Alles ist fort; die ganze Figur des Harapha, zwei Bass-Arien, wovon die renommistische (erstere) jeden Männerkreis elektrisiren muss, dazu ein Duett voll Kraft und dramatischem Leben — Alles, Alles ist weg, und der Held geht mit einer Arie zum Tode, die nach dem Wortlaut des deutschen Textes in gar keiner Verbindung mit der Handlung ist, sondern wie eingelegt erscheint. Man hat auch Shakespeare's grosse Werke verflacht und verunstaltet, aber nie hat er sich in einem solchen Unmaasse durch blosses Auslassen travestirt gesehen. Man zweifelt, worüber man mehr erstaunen soll, über die musicalische Geschmacklosigkeit des Bearbeiters in der Auswahl des einzelnen Beibehaltenen und Entfernten, oder über seine Rohheit und Unbildung in der Gestaltung des Ganzen, oder über die Gleichgültigkeit, mit der unsere Directionen solch eine Missgeburt von Oratorium immer wieder als ein normales Kunstwerk aufführen und die Zuhörer es dahinnehmen! Um indessen nicht unbillig zu sein, müssen wir in Bezug auf diesen letzteren Punkt beifügen, dass doch an einzelnen Orten wenigstens begonnen worden ist, jene Lücken ein wenig auszufüllen; wie denn auch das Missverhältniss des deutschen Samson zu dem englischen öfter und gründlicher besprochen worden ist. Eben das ist der Grund, warum wir bei Belsazer zu verweilen dachten.

Unsere Directionen haben zwei begründete Einwände gegen diesen Tadel jener Bearbeitungen und ihrer Fortpflanzung zur Hand: dass es an deutschen Uebersetzungen der ausgefallenen Theile fehle, und dass doch die Länge der Originale eine Kürzung unerlässlich mache. Dem ersten Einwande wollen wir am Schlusse dieses Aufsatzes einen Anfang machen, für künftig den Vorwand zu räuben; über den anderen möchten wir gleich hier ein Verständniss versuchen. Wir nannten ihn, wie den ersten, begründet. Selbst wer die Werke Händel's, wie die Shake-

speare'schen, bis in ihre letzten Einzelheiten gern festhalten wollte, würde an Händel selbst einen Gegner finden, der gerade den Text des Belsazer z. B., seinem Autor ins Angesicht, selber zu lang gescholten hat. Unerschöpflich an musicalischen Ideen, wie Händel war, mag er sich nicht selten in demselben Mangel, in derselben Noth um gute Texte gesehen haben, wie heutige Componisten auch; er liess also an leidlichen Dichtungen, die er einmal in der Hand hielt, nichts ungesetzt, aber ohne Auslassungen aufgeführt wird er ein so umfangreiches Werk wie Belsazer selbst nicht haben. Dass übrigens der Bearbeiter und Clavier-Auszieher die Arbeit der Kürzung vornahm, wird immer eine unstatthafte Anmaassung bleiben; über das Auszufallende wird am natürlichensten der jeweilige Aufführer zu entscheiden haben, schon weil auf diese Entscheidung das Maass der vorhandenen Singkräfte nicht selten einen Einfluss wird ausüben müssen. Ueber die Frage aber, wie viel nur auszulassen sei, würde dann freilich der Schreiber dieser Zeilen leicht mit den meisten Directionen zerfallen. Es muss aber doch einmal laut gesagt werden, dass es nichts als ein unverantwortlicher Unfug ist, wenn man ohne das geringste Bedenken der Welt zumuthet, über vier Stunden bei Meyerbeer's Opern auszuhalten (die wahrlich Kopf und Nerven ganz anders anstrengen, als der ebene Fluss der Händel'schen Tonstücke, in denen das feinstgestimmte Gemüth über keinen Missklang zu strau cheln hat), und wenn man dann sich voller Angst anstellt, der Welt drei Stunden für ein Oratorium abzufordern, wo die Probe und Erfahrung ganz gewiss noch nirgends gemacht ist, dass dieser Zumuthung nicht gern würde entsprochen werden. Entschliesst man sich aber, diese drei Stunden (einschliesslich zweier mässigen Pausen) dran zu setzen, so behält man so viel Raum zur Ausdehnung, dass dann die zweite Frage, was auszulassen sei, durch die Natur der Texte selber leicht zu entscheiden ist. Die Mehrzahl der Händel'schen Oratorien-Texte haben Eine gemeinsame Grund-Eigenschaft, die sie in einen geraden Gegen satz zu seinen Opern-Texten stellt, und die bei diesen Abkürzungen zum Wegzeiger dienen muss. Während unter seinen Opern-Texten vielleicht nicht Einer ist, der, als Ganzes betrachtet, irgend etwas tauge, wie reich er an schönen Einzelheiten sein möchte, so sind dagegen seine Oratorien-Texte ihrem Bau und Entwurf nach zu einem guten Theil wahre Musterstücke von musicalischen Grundlagen. Wie durch und durch jenes ganze Zeitalter musicalisch genährt und erzogen war, wird man an nichts so sehr inne, als an dieser Fähigkeit vieler sonst höchst kläglichen Poeten, einen musicalischen Text zu machen. Heutzutage würden unsere gefeiertsten Lyriker, denen ein einzelnes Lied brillant gerathen mag, sich ganz umsonst ab

mühen, aus einer Ovidischen Metamorphose oder einer Sophokles'schen Tragödie so geschickt musicalisch berechnete Texte zu bilden, wie sie Händel zum Acis und zum Hercules vor sich hatte, obgleich die einzelnen Stücke, herausgerissen und poetisch zergliedert, ihnen tief unter ihrer Verachtung scheinen würden. Damals aber besass eine Menge viel schwächerer Köpfe dieses Talent, eine solche musicalische Garten-Anlage in ein kunstvolles Ganzes reizend anzulegen, obwohl sie manche recht gewöhnliche Staude vom Heerwege ab hinein verpflanzten. Dergleichen Einzelheiten laufen nun in manchen Händel'schen Oratorien-Texten unter, die prosaisch, pedantisch, platt in den Worten lauten und daher auch dem musicalischen Satze die Flügel beschneiden; und sie sind so greiflich, dass man kaum darüber streiten würde, welche in diese Classe gehören und welche nicht. Es sind ihrer aber nirgends viele, und darum soll man bescheiden im Wegwerfen sein. Ver greift man sich an Einem nothwendigen Gliede, das in die innere Entfaltung der psychologischen Aufgabe eingreift, so rückt man sogleich den Aufbau des Ganzen aus allen seinen Fugen. Und dieses Ganze als Ganzes ist gerade das, wo Händel's geniale Begabung, wo der Umfang seines Gemüthes und Geistes, wo die ästhetische Aus- und Feinbildung seiner künstlerischen Schöpfergabe ganz eigentlich erst begriffen und ermessen wird.

Unter den Werken Händel's, die ihren Hauptwerth in dieser grossen Gestaltung des Ganzen haben, steht der Belsazer mit in der vordersten Reihe. Die Dichtung ist von demselben Jennens, der Händel'n bei der Zusammenstellung der Texte zum Messias und zum Allegro behülflich war; und der Mann bewies auch hier, trotz seiner Breite und vielfachen Geschmacklosigkeit im Einzelnen, seine Geschicklichkeit, einen musicalischen Text nach einem inneren Gedanken, mit seiner Berechnung ästhetischer Gegensätze, mannigfaltig und einheitlich zugleich zu gestalten. Wer diesen Text überblätterte und nur Einzelnes näher ansähe, würde vielleicht stutzig werden, ob diese Kreidestriche eine Anlage hätten, durch die musicalische Färbung zu einem fesselnden Bilde umgeschaffen zu werden. Selbst wer die einzelnen Tonsätze heraushöbe und einzeln studirte, würde vielleicht zweifeln, ob er hier den Händel, an den er im Messias oder im Acis, im Israel oder Allegro, im Timotheus oder Samson gewöhnt worden ist, wiederfinden werde. Er wird manches gewöhnliche Recitativ antreffen; er wird kaum Eine Arie entdecken, die sich vorzugsweise durch liebliche Melodie einschmeichelte; er wird nur wenige Chöre von jener populären Verständlichkeit finden, die ihres Erfolges immer so gewiss ist. Die Texte und die Tonsätze fehlen hier fast ganz, mit denen sich die Musik, auch die Händel'sche, sonst am sichersten den Weg in die

Herzen bahnt. Nichts von der zierlichen Eleganz, wenn die Arien im Ausstrich sind; nichts von der modernen Färbung, die uns die Einzelsänger im Allegro so nahe rückt; nichts von dem elegischen Schmelz, der uns im Samson so ergreift; nicht einmal ein Klage- oder Trauerchor, ohne den man sich einen tragischen Stoff bei Händel schwer nur denken kann; nichts Sentimentales überhaupt, nicht im schlechten Sinne, in dem es Händel überall vollkommen fremd ist, aber auch nicht im besten Sinne verstanden, wo das Wort die weiche, innigste Gefühligkeit bezeichnen könnte, durch die uns Händel fast so bis ins Mark zu erschüttern weiss. Aber warum von allem dem nichts? Weil sich die Handlung nicht um das innere Gemüthsleben einer oder einiger Personen bewegt, deren Seelenlage uns allen von selbst verständlich ist, weil sie sich nicht um häusliche Existzenen dreht, die uns einfach nahe liegen, weil sie vielmehr ein grosses Geschichts-Gemälde bildet, wo zwei handelnde Völker und ein leidendes in einem vernichtenden Stosse auf einander treffen, und wo die vier oder fünf Einzelfiguren uns wie die Vertreter dieser Völker und die Träger der geschichtlichen Action erscheinen, ohne dass isolirte Leiden- und Eigenschaften und individuelle Motive in ihnen mit besonderem Nachdruck hervorträten. Demgemäß bewegt sich nun der ganze Gang des Oratoriums in einem raschen Massenzuge, durch den der Hörer wie vielleicht in keinem anderen Händel'schen Werke dramatisch aufgeregt und fortgerissen wird. Der gewaltige Hergang duldet kein Verweilen und kein gemüthliches Versenken auf einzelnen Theilen; man wird in den Strom der grossen Handlung, in die Katastrophe des Falles von Babylon und seines Königs, mitgezogen, ohne sich durch einen pathologischen Anteil an einzelnen Situationen festgehalten zu sehen; die Darstellung wirkt bloss durch die gesunde Frische und Wahrheit, die treue Localfärbung, die Gegenständlichkeit der historischen Auffassung und Schilderung, das will immer wieder sagen: durch nichts Einzelnes, sondern nur durch das Ganze. Und so ganz und Eins ist denn auch der Eindruck, den man empfängt: man geht wie aus einem grossen, erhebenden Zeitereignisse davon, weniger in sich gewiesen, als aus sich herausgerissen, erfrischt durch die wunderbare Kraft und Gewalt, womit dieses grossartige Werk uns vom Anfange an erfasst und bis zum Ende nicht loslässt.

Ein so angelegtes Geschichts-Drama kann nur eine so bezweckte Wirkung unmöglich anders als durch eine gewisse Fülle, durch Massen hervorbringen. So gewiss die Shakespeare'schen Historien einen halbwegs verständigen Regisseur am wenigsten anreizen können, viel Scheere anzulegen, so gewiss sollte ein Werk wie der Belsazer von jeder unnötigen Castration mehr als viele andere zurück-

schrecken. Gleichwohl ist auch dieses Werk in Mosel's Bearbeitung nur ein Gerippe geblieben. Die Einzel-Gestalten darin sind zu nichtssagenden Schatten geworden; einer jeden ist, wie dem Samson, alles entzogen, was der Künstler sorgsam angewandt hat, um aus ihnen feste, lebenvolle Figuren, wie plastisch gemeisselt, zu bilden. Wenn man gleichwohl nicht sagen kann, wie beim Samson, dass mit diesem Verfahren auch dem ganzen Werke der Kern geraubt sei, so liegt dies darin, dass die Handlung sich nicht auf Eine Einzelfigur concentrirt, wie dort; es liegt darin, dass die Völker-Katastrophe, die den Kern dieser Handlung bildet, sehr wesentlich durch die Chöre charakterisirt und dargestellt wird, die hier in der Ueberzahl mehr dramatisch in die Handlung eingreifen, als sie nur betrachtend begleiten; es liegt darin, dass die Chöre (mit Einer Ausnahme) alle nur vollständig aufgenommen sind. Die vollständigere Beibehaltung der Chöre ist in unseren deutschen Bearbeitungen Händel'scher Werke Methode. Auch darüber möchte es an der Zeit sein, eine Bemerkung zu machen. Die Methode beruht auf einem alten Aberglauben, der sich über die Händel'sche Kunst seit einem Jahrhundert ausgebretet und behauptet hat, wie sich Andere über Shakespeare's Dichtung durch zwei Jahrhunderte und länger fortgepflanzt haben: Händel's Chöre seien immer vortrefflich, immer wirkungsvoll, nicht so seine Arien. So ist es gesagt worden, so schwatzt es Einer dem Anderen nach. Wer die harmonistische contrapunktische Kunst als den kostbareren Theil der Musik ein- für allemal bevorzugen will, der hat zu dieser Ansicht einen Grund, dem nicht zu widersprechen ist. Wer über diese scholastische Einseitigkeit hinweg ist und die Tonkunst auf ihren geistigen Gehalt ansieht, der wird von jenem Satze, wenn denn unterschieden werden müsste, das gerade Gegentheil aussagen. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Seelenbewegungen, an denen grössere Massen Theil haben können, sich nur auf einen engen Kreis von allgemeinen, man möchte sagen: gröberen, Empfindungen und Leidenschaften beschränken müssen, während das, was in der Mannigfaltigkeit der Individuen, in dem inneren Einzelleben der verschiedensten Menschen-Naturen vorgeht, ein durchaus unermessbarer und unerschöpflicher Stoff ist. Haben wir daher mit einem Melo-Poeten zu thun, dem die Kunst der Seelenmalerei überhaupt eigen ist, so spricht ganz unbesehen alle Vorvermuthung dafür, dass seine Arien sowohl tiefer als weiter greifen werden, als seine Chöre. Und so ist es bei Händel. Er wahrlich hat den Gegenständen für seine Chöre so reiche Ausdehnung und Vielseitigkeit zu geben gewusst, wie Einer; er hat in einer ganz eigenthümlichen Gattung von reflectiven Chören, in denen er irgend einer Leidenschaft, wie der Eifersucht (im Hercules) oder dem Neide (im Saul), eine sitten-

richterliche Betrachtung widmet, die geistige Sphäre des Chors ungemein erweitert; er hat sich manchmal durch eine recitativische Behandlungsweise, dann wieder (wie hier im Belsazer und im Samson) durch die Unterscheidung verschiedener Volks-Individuen und ihrer Charaktere ganz neue Wege zu öffnen verstanden; dennoch kann dieses alles in keiner Weise den Reichthum psychologischer Aufgaben erreichen, der in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Seelenlagen einzelner sittlicher Wesen für die künstlerische Darstellung gelegen ist. Dem Schreiber dieses wäre es vollständig ausser jedem Bedenken, dass, wenn er Eines von Beiden, Händel's Arien oder Chöre, zum Opfer geben müsste, er die Arien festhalten würde. Nur dass ihm der Zusammenhang, in dem sie stehen, mit erhalten bleiben müsste. Denn das ist wahr, dass auch sie zum grossen Theile ihren Hauptwerth nur in und aus dem Ganzen erhalten. Man kann eine Menge Arien aus Händel's Oratorien ausheben, die, wenn der Hörer über Sache und Person, über Ort, Zeit und Gelegenheit nicht orientirt ist, sehr kalt lassen mögen, die aber, an der richtigen Stelle gehört, Charakter-Gemälde von solcher Tiefe enthalten, dass man sie um viele andere, melodisch vielleicht unvergleichlich viel anziehendere Stücke nicht hingeben würde.

Aus der Achtung der Händel'schen Chöre ist es gekommen, dass wir in dem deutschen Belsazer wenigstens das Gerippe vollständig behalten haben; aus der Missachtung der Arien ist der Bearbeiter dazu gelangt, dass die meisterhaften Charakteristiken des Gobrias, Cyrus, Belsazer, Daniel und der Nitocris so gut wie ausgetilgt sind. Dreien dieser Figuren ist je nur eine einzige, nach zufälliger Wahl gegriffene Arie geblieben, wo ihnen im Original 4—6 zugetheilt sind; der Belsazer hat anderthalb behalten, der Gobrias aber ist mit Haut und Haaren verschwunden, wie im Samson der Harapha.

(Schluss folgt.)

Die heilige Tonkunst.

I.

Gesang und Tonspiel gehören so wesentlich zu den schönen Gottesdiensten des Herrn, von denen der Psalmist mit Entzücken redet (Ps. 27. 4.), dass sie von Alters her auch in der christlichen Kirche als edler Schmuck gehalten sind. Früh beweiset dieses die altchristliche Baukunst, welche gleich Anfangs dahin zielte, für Schall und Ton akustische Räume zu gewinnen. So stehen die hallenden, tonreichen Gewölbe gegenüber den griechischen rechtwinklig und würfelig gebauten Tempeln, welche nur dem plastischen Zwecke dienten, die Götterbilder zu wahren

und aufzustellen und heilige Geräthschaften zu bergen, dagegen der lebenden Tonseele des Wortes und Liedes gar wenig Spielraum boten, weil das Heidenthum eben keine Verkündigung des Wortes im Bekenntnisse hat. Glaube und Lehre gehören wesentlich der Offenbarung des lebendigen Gottes an: sie wenden sich ans Gemüth durch das Ohr, daher der Apostel (Röm. 10., 17.) ausdrücklich hervorhebt, wie der Glaube durchs Gehör eingehe.

In diesem Sinne hegte schon die alt-apostolische Kirche den Grundsatz, dass sich in Wort und Gesang der Cultus des lebendigen Gottes erfülle, und die morgenländische Liturgie gliederte sich in den redenden und singenden Theil. Des Priesters Reden bringen die göttlichen Gaben in Wort und Sacrament, in Verlesung der heiligen Schriften und lehrender Betrachtung über sie; des Chors Antwort ist die Gegengabe des Volkes: das Opfer des Herzens in Busse, Bitte und Dank, im *Kyrie eleison*, *Hallelujah*, *Amen*, *Sanctus*, bald demüthig, bald in aufgeschwungenem Triumphantone.

Die schöpferische Lust des Menschen, das lebendigste Zeichen seiner Gott-Ebenbildlichkeit, äussert sich nirgend freier und ursprünglicher, als im Bereich der schönen Kunst. Wie nach dem Worte des Weisen die Poesie die Muttersprache aller Völker, so ist überhaupt von aller schönen Kunst zu sagen, dass sie die Quelle aller selbstständigen Werke des Menschengeistes sei. Die Wirkung der schönen Kunst aber ist vermöge der verschiedenen Grundrichtung ihrer Meister eine zwiefache. Die ältere oder ursprüngliche Art ist dem Heilighthume entsprungen, ihm zu dienen beflissen und bestimmt; wir nennen sie die verklärende Kunst, weil sie, in freiem Gehorsam dem Götlichen hingeben, irdische Dinge in die Klarheit hebt, welche der Seele Heimat ist. — Die spätere Kunst ist abgeleitet aus der Dienstbarkeit an die Dinge dieser Welt; sie versenkt sich in die eigenthümliche Besonderheit der irdischen Gestalten, nachahmend, spielend, träumend, witzig und lustsinnig sie zu begleiten; aus diesem lieblich täuschenden Spiel gestaltet sich die verzierende Kunst.

Alle Künste bewegen sich in dieser zwiesachen Erscheinungsweise. Beide Richtungen berühren einander, nehmen und geben sich wechselseitig; doch bleibt die erstgeborene, die verklärende Weise immerfort die königliche, heilige und typische, das Kleinod der Volksseele; sie ist überwiegend die schöpferisch spendende, und nur an ihrer Hand kann sich die jüngere Kunst, sobald sie erkrankt und entartet ist, wieder erheben zur Genesung.

An beiden Grundrichtungen hat begreiflich auch die Tonkunst Theil, so auch an ihren Vermischungen, indem Verklärung und Verzierung, ideale und realistische, mystische und verständige Anwendung der Tongebilde, vornehm-

lich in neuerer Zeit, die Tonwerke durchwaltet. Jener Gegensatz aber ist nicht ohne Weiteres als Gegensatz des Heiligen und des Weltlichen zu fassen; denn in beiden Gebieten — der religiösen und der bürgerlichen Kunst — finden sich beide Wirkungsarten, die verklärende und die verzierende, bald rein auftretend, bald vermischt in Wechselberührung.

So treten nun auch in der heiligen Tonkunst jene Gegensätze auf, und zwar in selbstständiger Weise einander bekämpfend. Ambrosius führte zu Ende des vierten Jahrhunderts den melodischen Kirchengesang ein, Gregorius der Grosse zwei Jahrhunderte später den psalmodischen. Melodie und Psalmodie sind die tonische Aussprache jener Grundrichtungen, hier zugleich einen kirchlich-dogmatischen Gegensatz in sich tragend; denn der realistisch-asketische Gregor führte die Psalmodie ein, weil ihm das mystische Ideal des Ambrosius eine heidnische Verführung dünkte.

Ambrosius nämlich hatte zu der Zeit, als die Kirche, so eben aus den heissen Kämpfen ihrer ersten Jugend genesen, eine Freistatt in dieser Welt gefunden, den Volksgesang als Zeichen der triumphirenden Kirche hingestellt, dessen Zeugnisse noch jetzt in der abendländischen Christenheit fortwirken. Der ambrosianische Gesang ist der so genannte *Cantus figuralis*, melodisch figurirt, d. h. liedhaft gebildet, liedförmig gegliedert. Von ambrosianischen Gesängen dauern bis in unsere Zeit:

Te Deum = Herr, Gott, Dich loben wir,
Veni Redemptor gentium = Nun komm' der Heiden
Heiland,

A solis ortus cardine = Christum wir sollen loben schon,
O lux beata Trinitas = Der Du bist drei in Einigkeit,
von denen die edel einfältige Weise *Veni Redemptor* noch
heute vielen evangelischen Liedern zu Gruude liegt. Dass
aber Ambrosius Volksgesang, nicht Priesterchor allein
betrieben, wird bezeugt durch *Augustinus in Confess.* 9,
2.; es ward also damals in der altrömischen Kirche der
evangelische Satz vom allgemeinen Priesterthum bekannt
und der Volksgesang gehegt.

Gregor gebot dem Volke Schweigen und beschränkte den Gesang auf den Priesterchor. Statt des melodischen *Cantus figuratus* führte er den *Cantus firmus* ein, auch genannt *Cantus planus* oder *choralis*, welcher in der psalmodirenden (psallirenden) oder recitativischen Art gesungen wird. Hier wiegt der logische Wort-Inhalt über; das Tonwesen steht lediglich im Dienste des Wortes, nicht in freier Schönheit wirkend, sondern erläuternd, nicht verklärend, sondern zierend.

Beide Weisen, die Liedform und das Recitativ, die wir als freie und dienende oder als mystische und verständige Seite der Tonübung erkennen, ergänzen einander, so je-

doch, dass die Liedform, d. h. das melodische Tonbild, immer das überwiegende sei, das verständig redende Recitativ dagegen nur zeitweilig eintrete. Ein grösseres Ganzes — Motett, Oper, Oratorium — könnte weit eher ohne Recitativ bestehen, als ohne Melodie. Aber es kann auch das Melisma, das melodisch gestaltete Tongebilde, in ein Uebermaass gerathen, welches der Wahrheit Eintrag thut; hier tritt der nüchterne Verstand als Wächter ein, und demnach ist der Einfluss der Gregorianischen Sangweise der Entfaltung heiliger Tonkunst nicht ungünstig gewesen. Das überwuchernde Melisma war in Gefahr, der weltlichen Sinnenlust zu unterliegen; das lautere Verständniss litt unter dem überkünstlichen selbstständigen Tonspiel. Der Wortverstand musste nun aus der Tonfülle gleichsam befreit werden, der Ton nicht mehr das Wort tyrannisch beherrschen; daher es unter die Regeln aufgenommen ward, *Einer Sylbe hinfert nur Einen Ton zuzugestehen.*

Die alte Geschichte der Tonkunst ist uns aber, jene lustigen Grundstriche abgerechnet, viel zu wenig aufgeklärt, als dass wir darüber gründlich urtheilen könnten; unsere Kenntniss derselben, fast nur auf späten Zeugnissen systematischer, auch polemischer Lehrgebäude beruhend, trägt überall Spuren von Ungenüge. So sind die Namen „ambrosianischer, gregorianischer Gesang“ gleichsam mythische Typen geworden, deren Sinn etwa mit dem oben benannten Gegensatze bezeichnet, aber nicht erschöpft ist. Erst vom 11.—12. Jahrhundert an werden die Berichte vollständiger und klarer. Vorzüglich sind es deutsche Meister, die, auf jenen ältesten Grundlagen fortbauend, im Jahrhundert vor der Reformation jene neuen Bahnen entdeckten, auf denen die spätere Tonkunst beruht: die Harmonie, die Rhythmik und den Contrapunkt.

Zwischen 1400—1500 ist zunächst die harmonische Kunst und Lehre begründet, und zwar vornehmlich durch die niederdeutschen Meister in Rom und Venedig; Dufay, Ockenheim, Josquin, Willaert sind in Italien hochgeachtete Lehrer und Capellmeister gewesen, ihre Schüler sind u. A. die Italiener Palestrina, Vittoria und Gabrieli. Die Harmonie beruhte auf der Regel der Kirchentöne — *modi* oder *tropi* — das heisst in unserer Sprache Tongeschlechter oder Tonleitern. Während wir deren zwei haben, *Dur* und *Moll*, besass die ältere Kunst deren fünf, die durch gewisse Versetzungen und künstliche Erweiterungen auf 8 oder 12 vermehrt wurden. Es sind, wie den gelehrten Musikern bekannt ist, vornehmlich fünf Tonarten (Tonleitern) gebräuchlich gewesen: die dorische . . . *d e f g a h c d*,

„ phrygische . . . *e f g a h c d e*,
„ mixolydische . . . *g a h c d e f g*,
„ äolische *a h c d e f g a*,
„ ionische *c d e f g a h c*,

die lydische *f* *f* kam nicht vor, weil die Quarte *f*—*h* für die alten Dreiklangs-Harmonieen unbrauchbar war. Von den übrigen Tonarten sind die zwei letzten unserem *Moll* und *Dur* ähnlich, jedoch im Harmonischen oft anders gestaltet. Da nun aber, ohne alte Partituren zu lesen und lebendige Beispiele hörend zu vernehmen, keine Anschauung der Kirchentöne möglich ist, so genüge hier zum vorläufigen Verständniss, dass viele unserer schönen alten Liedweisen noch heute auf jenem Grunde der Kirchentöne stehen, z. B. die

- dorischen Weisen: Nun komm' der Heiden Heiland,
Wir glauben all an Einen Gott,
Christ ist erstanden,
Christ unser Herr zum Jordan kam;
phrygischen „ Ach, Gott vom Himmel, sieh darein,
Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir;
mixolydischen „ Gelobet seist Du, Jesu Christ,
Es ist das Heil uns kommen her;
äolischen „ *Te Deum laudamus*,
Herzliebster Jesu;
ionischen „ Ein' feste Burg,
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

Der Harmonie gleichzeitig ward eine feste Rhythmik erfunden, welche in den Grundmaassen der Zwei- und Dreitheiligkeit sich bewegte und diese Maasse anschaulich machte durch eine verständliche Notenschrift. Auf diesem Grunde nun ist die Kunst des *Contrapunktes* erbaut, dessen ursprüngliche Bedeutung (*punctum contra punctum componere* = Note gegen Note setzen) sich bald dahin erweiterte, die Regel der künstlich verbundenen Melodieen zu werden, dergestalt, dass dieselbe Melodie, in verschiedenen Tonhöhen und zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Stimmen erscheinend, ein grösseres Gesammt-Tonbild erzeugte; so sind *Canon* und *Fuge* der Ausgangspunkt der neueren Musik geworden.

Aus Leipzig.

Im neunzehnten Gewandhaus-Concert am 25. Februar wurde *Karl Reinhaler's* Oratorium „*Jephta und seine Tochter*“ unter Leitung des Componisten aufgeführt. Die Aufführung eines ganzen Oratoriums gehört in diesen Concerten und überhaupt bei uns zur Seltenheit; wenn ich mich nicht irre, so haben wir seit der ersten Aufführung von Mendelssohn's *Elias*, deren erste Proben Mendelssohn noch geleitet hatte, die aber, durch seinen Tod unterbrochen, erst den 3. Februar 1848 zu Stande kam, kein Oratorium mehr im Gewandhause gehört. Der beschränkte Raum, der die Entfaltung grosser Chormassen hindert, muss hauptsächlich dabei in Betracht gezogen werden.

Der diesmalige Chor bestand aus der Sing-Akademie, Mitgliedern des Pauliner-Vereins und den Thomasschülern. Er war vortrefflich einstudirt. Die Soli wurden von Herrn Sabbath (*Jephta*), Herrn Otto (Tenor), Beide Mitglieder des Dom-Chors zu Berlin, den Damen Fräul. Mandl (Sopran), Frau Dreysschock (Alt) und Fräul. Koch in dem Ensemble-Solo gesungen.

Die Ausführung war unter der sicheren und gewandten Leitung des Componisten präcis. Der Chor that das Möglichste, und wenn an manchen Stellen die Kraft des Orchesters den Chor überragte, so ist das ein Umstand, der nach den örtlichen Verhältnissen nicht wohl zu ändern ist.

Von den Solisten verdient Herr Sabbath vor Allen rühmliche Erwähnung; er führte die grosse Partie mit Verständniss und Wärme durch. Auch Herr Otto (Ephraim) brachte namentlich die Scene im zweiten Theil zu schöner Geltung. Ob Fräul. Mandl der Sopran-Partie vollkommen genügte, wage ich nicht zu entscheiden. Sie sang correct und nicht ohne recht glückliche Momente besonders in den zarteren Partieen des zweiten Theils; allein es schien, als wenn es ihr zuweilen an Grösse des Ausdrucks und lebendiger Frische des Vortrags fehlte.

Das Oratorium wurde vom Publicum mit grosser Wärme aufgenommen. Dem Componisten wurde am Schlusse des ersten Theils und besonders auch nach dem Ende des Ganzen lebhafter Beifall und Hervorruß zu Theil, was um so ehrenvoller für ihn ist, da es sonst hier nicht Sitte ist, Oratorien-Aufführungen mit Beifalls-Ausserungen zu begleiten. △

Aus Amsterdam.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst führte am 24. Februar im grossen Parksäale das Oratorium *Elias* von Mendelssohn-Bartholdy zum Besten ihres Pensionsfonds auf. Die Aufführung gewährte einen grossen Kunstgenuss, da Alles auf gelungene Weise zusammenwirkte, um ihn dem versammelten Publicum zu verschaffen. Herr DuMont-Fier aus Köln sang die Haupt-Partie mit Sicherheit, Kraft, Ausdruck und Gefühl. Seine herrliche wohlklingende Stimme tönte bezaubernd durch die grossen Räume; tiefe Auffassung und begeisterter Vortrag brachten die Schönheiten der grossartigen Composition zu vollkommener Geltung. Der lebhafteste Beifall lohnte seiner vortrefflichen Kunstleistung; nach der grossen Arie im zweiten Theile wurde er zwei Mal gerufen.

Frau Offermans van Hove sang die Sopran-Partie. Ihr klangvoller, sympathischer hoher Sopran, eine gute musicalische Bildung und seelenvoller Vortrag haben ihr die Gunst der Musikfreunde in Holland mit Recht gewonnen. Auch dieses Mal zeichnete sie sich aus und erwarb besonders durch den Vortrag der Arie: „Höre, Israel!“ Beifall. — Nicht weniger entzückte Fräul. Alberding-Thym durch den herrlichen Vortrag der Alt-Soli die Zuhörer. Sie können denken, dass wir Amsterdamer stolz darauf sind, eine Sängerin zu besitzen, welcher die Auszeichnung geworden, auf dem letzten niederrheinischen Musikfeste zu Aachen eine Solo-Partie auszufüllen. Auch hat sie Aller Herzen ergriffen und einen wahren Sturm von Beifall erregt. — Die schöne Tenorstimme des Herrn Tenbergh (auch ein hiesiger Dilettant) trug ebenfalls viel zum Gelingen des Ganzen bei, wie denn auch Fräul. Froschardt und einige andere Dilettanten in den mehrstimmigen Solosätzen auf erfreuliche Weise mitwirkten.

Die Chöre waren gut eingeübt und sangen sicher, kräftig und wohlklingend; das Orchester wirkte präcis und mit Aplomb. Herr Richard Hol, ein junger Künstler voll Talent, Fleiss und Bescheidenheit, hatte die Proben mit Eifer geleitet, fand sich zum ersten Male an der Spitze einer so grossen Armee von Musikern und hatte in so fern einen schweren Stand. Um so lohnender war der Erfolg für ihn, da er das Ganze auf ausgezeichnete Weise leitete.

Das Publicum war leider nicht so zahlreich, a's man gewünscht hätte, da die Geldkrise die Gemüther beengt und die Lust an der Tonkunst bei Vielen in den Hintergrund drängt; aber es war sehr empfänglich, und die allgemeine Stimmung desselben recht aufgereggt.

— t.

VI. und VII. Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptaale des Gürzenich.

Dinstag den 2. und Dinstag den 9. März.

Das Programm des VI. Gesellschafts-Concertes war sehr einfach, indem es als erste Abtheilung den „Frühling“ und den „Sommer“ aus Haydn's Jahreszeiten, und als zweite Beethoven's *Adur*-Sinfonie enthielt. Haydn's unvergänglich frische Musik verfehlte namentlich in den Chören ihre Wirkung nicht; seine beiden Oratorien bleiben auf ewige Zeiten die schönsten Muster der Verschmelzung des contrapunktischen und melodischen Stils. Im Ganzen erreichte jedoch die diesmalige Aufführung weder den Schwung noch die Präcision, die wir sonst bei den Leistungen unserer vereinigten Chor- und Orchesterkräfte gewohnt sind. Der Vortrag der Soli gelang auch nur theilweise; Fräul. Deutz war einiger Maassen befangen und von der Reise nach Bremen und Oldenburg etwas angegriffen, so dass sie auch die Einladung nach Hamburg nicht annehmen konnte — Herr Göbbels (Tenor) sang in der Probe viel besser als im Concerte, und Herr Schiffer (Bass) schien gar nicht gut disponirt zu sein, so dass er, abgesehen von dem monotonen Vortrage, auch einen Rückfall in die alte Schwäche des Tremolirens bekam, von welcher wir ihn längst geheilt glaubten.

Die Ausführung der Sinfonie von Beethoven stand gegen frühere ebenfalls zurück; besonders im Finale fehlte es dem Orchester an Ruhe und Festigkeit. Das grosse Local, die Verstärkung des Quartetts, die gedehnte Aufstellung — das alles sind noch ungewohnte Dinge. Das präzise Zusammenspiel ist dadurch schwieriger geworden.

Das Programm des VII. Gesellschafts-Concertes lautete: I. 1) Sinfonie in C-moll von L. Spohr; 2) *Tantum ergo* für Chor und Orchester von Cherubini; 3) Concert für Pianoforte in G-moll von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Alex. Dreyschock. — II. 4) Ouverture (Nachruf an ****) von Joachim; 5) Spinnerlied und Rhapsodie von A. Dreyschock; 6) Hymne für Chor und Orchester von G. F. Händel; 7) Concertstück von C. M. von Weber, gespielt von A. Dreyschock.

Die Verehrer Spohr'scher Musik waren erfreut, endlich einmal wieder eine Sinfonie des trefflichen Meisters zu hören, und sie hatten die Freude, dass sie gut ausgeführt und von dem Publicum mit wiederholten Beifallsbezeugungen aufgenommen wurde. War es Zufall oder Absicht, dass in demselben Concerte auch von dem Violinisten, der das grossartige Spiel Spohr's fortsetzt, ein Orchesterwerk aufgeführt wurde? Joachim's Ouverture hat uns in vieler Hinsicht angenehm überrascht, wenngleich wir offen gestehen, dass sie bei einmaligem Hören uns nicht ganz klar geworden ist. Einen einheitlichen Charakter spricht sie allerdings aus; das Streben nach der bestimmten Ausprägung desselben verleitet jedoch leicht zu einer gewissen Monotonie, was uns auch bei diesem jedenfalls recht interessanten Werke in etwa der Fall gewesen zu sein scheint.

Das *Tantum ergo* von Cherubini ging fast wirkungslos vorüber; erst am Schlusse, wo die vier Stimmen zusammentreten, erkennt man Cherubini wieder. Der Hymnus von Händel: „Zadock u. s. w. salbten Salomo zum König“, componirt im Jahre 1727, machte einen erhebenden Eindruck.

Der Held des Abends war natürlich Alexander Dreyschock, den wir hier seit fünfzehn Jahren nicht wieder gehört hatten. Dass er einen wahren Enthusiasmus erregte, wird allen denen, die ihn in den letzten Jahren gehört haben, weder neu noch unbegreiflich scheinen, da das Unbegreifliche hier allein das wundervolle Spiel des Künstlers ist. Dieses vereinigt die gediegene Clementi'sche Schule mit der Virtuosität des modernen Pianisten, und stellt uns auf diese Weise ein Bild des vollkommenen Clavierspiels dar. Jener Schule, die ihren Gipfelpunkt in Hummel erreichte, verdankt es die wunderbare Gleichheit, Rundung und Reinlichkeit der Tonleitern und der gebundenen Figuren im schnellen Tempo, bei deren Ausführung,

mögen sie sich noch so oft wiederholen, kein Ton auch nur die leiseste Abweichung von dem anderen in Bezug auf Stärke oder Schwäche des Anschlags und Klanges hat, mag ihn von den Fingern, welcher es auch sei, erzeugen; dieser, der Modernität, gehört die Kraft des Anschlags, die Sicherheit der Harpeggien, Sprünge und Accordschläge, die Vollgriffigkeit, die fabelhafte Rapidität der Octaven u. s. w. an. Tonleitern? wer gibt da noch etwas darauf? die gehören zum überwundenen Standpunkte; der heutige Clavierschwindel bedarf ihrer nicht mehr! — Neben diesen Vorzügen einer unübertroffenen Technik hat aber Dreyschock auch die Nuancirung des Tones und das ausdrucksvolle Melodiespiel in der Gewalt, wie dies besonders der Vortrag des Adagio's in dem Concerte von Mendelssohn zeigte, und die Steigerung der Tonstärke, wie er sie z. B. am Schlusse der Introduction des Weber'schen Concertes ausführt, haben wir bis jetzt für unmöglich auf dem Pianoforte gehalten. Es war dies bei C. M. von Weber selbst eine Bravour, in welcher er als Spieler excellirte, und wir erinnern uns seines Spiels sehr gut; um so mehr waren wir über die wahrhaft orchestermäßig anschwellende Kraft des *Crescendo al fortissimo* bei Dreyschock erstaunt. Schliesslich wollen wir nur noch die rühmenswerthe Entzägung auf die Hülfe des Pedals erwähnen, die heutzutage so oft bei Verlegenheiten und Schwierigkeits-Krisen in Anspruch genommen wird. Dreyschock ist auch in der Anwendung des Pedals ein Meister, er gebraucht es nur da, wo es den Klang wirklich harmonisch erhöht, niemals aber da, wo es der Deutlichkeit auch nur im Geringsten Abbruch thun würde.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 12. März. Am Abend des 11. März hatte der Vorstand des „städtischen Gesang-Vereins“ ein Abschiedsfest zu Ehren des Herrn Musik-Directors Karl Reinthaler veranstaltet, welches im Casinoale die Freunde desselben und die Vertreter der hiesigen Kunst-Institute vereinigte. Reinthaler hat über vier Jahre als Gesanglehrer an der Rheinischen Musikschule und in den Kreisen der Kunstmfreunde und als Dirigent des genannten Gesang-Vereins, zuletzt auch des „Sängerbundes“, hier gewirkt und sein Oratorium Jephta hier zur grösseren Hälfte geschrieben. Wir verlieren ihn ungern und geleiten ihn mit den besten Wünschen für seine neue Wirksamkeit nach Bremen.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel
von
Friedrich Chrysander.

Erster Band. Gr. 8. Geh. Preis 2½ Thaler.

Eine kunsthistorische Biographie.

Der vorliegende erste Band umfasst in zwei Büchern die Jahre 1685 bis 1720, die volle erste Hälfte von Händel's Leben, und die Bildungsgeschichte seiner Werke von den frühesten Anfängen bis zu den ersten englischen Oratorien, Esther und Acis und Galatea. Das Werk ist überall aus den ersten Quellen geschöpft und in der Darstellung, wie auch grösstentheils in dem sachlichen Inhalt neu. Der Schlussband, das dritte und vierte Buch enthaltend, soll noch im Laufe dieses Jahres nachfolgen.

Leipzig, im Februar 1858.

Breitkopf & Härtel.

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.