

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 2. April 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Berliner Briefe (II. Ulrich — Geyer — Kiel — fremde Künstler: Blumner, von Meyer, Strauss, Wolff, Fräul. Genast, Binfield, Caroline und Virginie Ferni, David — Concert von von Bülow: Liszt's „Ideale“) Von G. E. — Bonn: Händel's Jephta. Von V---s. — Aus Düsseldorf: Letztes Abonnements-Concert; IX. Sinfonie. Von —7—. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fünfte Soiree für Kammermusik, Fräul. Maria Mössner — Heidelberg, Haydn's Schöpfung).

Berliner Briefe.

[II. Ulrich — Geyer — Kiel — fremde Künstler: Blumner, v. Meyer, Strauss, Wolff, Fräulein Genast, Binfield, Caroline und Virginie Ferni, David. — Concert von von Bülow: Liszt's „Ideale“.]

(Schluss. S. Nr. 13.)

Mit kleineren Werken, theils für Orchester, theils für einzelne Instrumente traten auch mehrere unserer jüngeren Musiker auf. So nennen wir eine Fest-Ouverture von Hugo Ulrich, dem von einem längeren Aufenthalte in Italien bereits seit einem Jahre zurückgekehrten Componisten der brüsseler Preis-Sinfonie und einer noch besseren Sinfonie in *H-moll*; auch in diesem neuesten Werke zeigt sich der gewandte und gebildete Musiker, doch hätten wir gewünscht, dass er nach so langem Schweigen mit etwas Bedeutenderem hervorgetreten wäre. Von Flo doard Geyer hörten wir ein Quartett für Clavier und Streich-Instrumente, eine von grosser technischer Gewandtheit zeugende und dabei ansprechend erfundene Composition. Endlich kann ich Ihnen noch einen in weiteren Kreisen fast ganz unbekannten Künstler nennen, Herrn Kiel, einen der besten Schüler Dehn's, der kürzlich in einer ganzen Reihe von Instrumental-Compositionen (Fugen und Canons für Clavier, eine Anzahl kleinerer Salonstücke, „Reisebilder“ für Clavier und Cello, zwei Trio's für Clavier, Violine und Cello in *D*- und *Es-dur*) ein sehr bedeutendes und vorzüglich entwickeltes Compositions-Talent darlegte. Er ist ein Musiker von ausserordentlicher contrapunktischer Gewandtheit und von einer durchgebildeten Feinheit des Geschmackes. Das eigentlich melodische Vermögen und, was damit zusammenhängt, eine ergreifende Wärme des Gefühls tritt weniger bei ihm hervor; darum sind aber seine Compositionen doch weit entfernt, trockenes Formenwerk zu sein; sie fesseln durch eine Reihe feiner, sinniger, geistreicher Züge. Es ist in der Richtung etwas Aehnliches, wie wir es oft bei Cherubini finden, der

den Mangel an eigentlicher Kraft und Innigkeit des Gefühls ebenfalls durch die Feinheit seiner Intentionen ersetzt. Wir wünschen Herrn Kiel, der mit ausserordentlicher Bescheidenheit Jahre lang mit seinen Leistungen hinter dem Berge hielt, dass er bald den Ruf sich erwerbe, den er verdient. Unter seinen Trio's können wir das in *Es-dur* (das aber freilich noch nicht gedruckt ist) als das vorzüglichere bezeichnen. Die „Reisebilder“ sind gedruckt; es sind kleine Salonstücke, nicht durchweg gleich interessant in der Erfindung und im Ausdruck, aber alle gleich ansprechend und geschmackvoll und eines Musikers würdig.

An fremden Virtuosen hat es auch in diesem Winter nicht gefehlt. Mecklenburg schickte uns Herrn Blumner, einen jungen, talentbegabten und edlen musicalischen Zielen nachstrebenden Pianisten (wir hörten von ihm unter Anderem Schumann's hier fast ganz unbekanntes, geistvolles Clavier-Concert), der Berlin, wie wir glauben, zu seinem festen Aufenthaltsorte wählen wird; Wien den Clavier-Virtuosen Herrn v. Meyer, der für die schlechte Musik, die er uns hören liess, durch die Eleganz seines Anschlags und seiner Technik einiger Maassen entschädigte, und Herrn Ludwig Strauss, einen jungen Violinisten, der eine sehr correct und sauber ausgebildete Technik und einen zarten, für viele Nuancen des Ausdrucks vorzüglich geeigneten Ton besitzt, aber doch noch an Kraft und Fülle gewinnen muss, wenn er ganz die Höhe erreichen will, die er bei seinem Talente zu erreichen bestimmt ist. Aus Frankfurt am Main kam Herr Concertmeister Wolff hierher, ein Violinspieler, dem es an Auffassungs-Talent und namentlich an einer gewissen für den Concertspieler unerlässlichen Kühnheit nicht fehlt, der aber noch in der Technik einer feineren Ausbildung bedarf. Aus Weimar hörten wir Fräulein Genast, eine Sängerin von unbedeutender Stimme, aber mit einer Poesie des Vortrags, in Bezug auf welche wir sie gegenwärtig nur mit Frau v. Milde vergleichen können. England schickte uns den Harfen-

spieler Herrn Binfield, einen Künstler zweiten Ranges auf seinem Instrumente, und Italien die Schwestern Ferni, die, wenn sie auch nicht Beethoven, Mendelssohn, Spohr und meinethalben auch nicht einmal Vieuxtemps spielen — und warum sollten sie nicht auch dies lernen, wenn sie einige Jahre in Deutschland zubringen und deutscher Musik näher treten? — dennoch ganz die Theilnahme verdienen, die sie bisher gefunden haben. Ihr musicalischer Horizont ist freilich klein, so klein, dass es viele deutsche Cantoren geben mag, die ihnen Führer zu Höherem sein könnten. Aber die Bedeutung eines Individuums hängt auch davon ab, wie es die einmal übernommene Aufgabe durchführt. Caroline Ferni, die jüngere Schwester, ist eine ausgezeichnete Violinspielerin. Sie besitzt einen zarten, aber doch nicht gerade kraftlosen und, was das Wichtigste, in der Kraft niemals die Gränzen des Schönen überschreitenden Ton, eine gute, wenn auch für den Kenner nicht durch die Ueberwindung grosser Schwierigkeiten hervorragende Technik, eine musterhafte Intonation und eine echt italiänische, affectvolle, aber doch nach jeder Seite hin maasshaltende Art des Vortrags. Die ältere Schwester, Virginie, steht der jüngeren in der Kraft des Tones und in der Lebendigkeit der Accentuation entschieden nach; in der vollendeten Sauberkeit des Spiels — einer echt weiblichen Eigenschaft, die man selbst bei den bedeutendsten Virtuosen selten in gleichem Maasse entwickelt finden wird — ist sie ihr ebenbürtig. Die Genauigkeit des Zusammenspiels beider Schwestern ist bewundernswirth. Der wohlthuende musicalische Eindruck wird durch die äussere Erscheinung der jungen Damen noch erhöht: zwei hochgewachsene Römerinnen von edler Gestalt, feinen und ernsten Gesichtszügen, die dunklen Augen blicken streng und fest in die Versammlung, die Lippen bleiben unbeweglich; die Art, wie sie die Violine halten, den Bogen führen, ist von plastischer Schönheit. Unser Publicum wollte Anfangs den Berichten nicht recht glauben, doch nach den ersten fünf, sechs Vorstellungen hatte das Stadtgespräch hinreichend für den künstlerischen Ruf der jungen Italiänerinnen gesorgt, und jetzt ist der Kroll'sche Saal, so oft sie dort auftreten, gefüllt, so dass sie Berlin so bald wohl noch nicht verlassen werden. — Endlich hörten wir den Concertmeister David aus Leipzig, einen trefflichen Violinisten älterer Schule, der mit einer trefflichen Technik eine maassvolle, solide Art des Vortrags und ein sehr fein ausgebildetes *Piano* verbindet.

Herr v. Bülow gab nach dem bekannten Vorfalle noch ein Orchester-Concert, zu dem Liszt hieher gekommen war. Der Saal war ziemlich gefüllt, doch waren von dem gewöhnlichen Concert-Publicum nur einzelne Versprengte zu bemerken; die Anhänger der Zukunftsmusik

hatten somit die Freude eines ungetrübten Erfolges, von dem bis zu der Anerkennung, die sie erstreben, freilich noch ein weiter Weg ist. Kam es nur darauf an, diejenigen, die nicht zu den Freunden der neuen Richtung gehören, zu verscheuchen und so ein sicheres Terrain zu gewinnen, auf dem alle, die gemeinsame Sache machen wollen, *en famille* sind und sich ungestört an den Schöpfungen der neuen Zeit erbauen und begeistern können, dann hat freilich Herr v. Bülow das beste Mittel getroffen, dies zu erreichen, als er seine Ansprache an den zischenden Theil des Publicums hielt. Einige Freunde wird man für jedes noch so verkehrte Unternehmen gewinnen, zumal wenn es von Männern empfohlen wird, die nach einer anderen Richtung hin unbestritten bedeutende Eigenschaften haben, wie z. B. Herr v. Bülow unbestritten ein bedeutender Clavierspieler ist, aber doch darum möglichster Weise ein sehr falsches Urtheil über Compositionen haben kann — bedeutenden Schauspielern gleich, die wir ebenfalls unterschiedslos ihr Talent dem Besten und dem Schlechtesten widmen sehen. Suchen wir die Elemente zusammen, aus denen sich der letzte Liszt-Erfolg zu bilden vermochte. Da gibt es erstens eine Anzahl jüngerer Musiker, obgleich verhältnissmässig wenige und nur solche, die sich durch eigene Compositionen keinen Namen erworben haben, die sich den Bestrebungen Liszt's anschliessen; meistens sind es Virtuosen, denen es an einer gründlichen musicalischen Bildung mangelt und die den Zusammenhang, in dem Liszt's Compositionsweise mit dem excentrischen Geiste moderner Virtuosität steht, dunkel herausführen mögen. Dann sind es Schüler des Herrn v. Bülow, Bewunderer seines Clavierspiels, mitunter auch seiner sonstigen geistigen Eigenschaften. Musikhändler ferner, sammt dem Tross der von ihnen abhängigen Commis, die doch wahrlich das musicalische Urtheil Berlins nicht repräsentiren. Wir haben auch Leute Beifall spenden sehen, die ein gewisses Urtheil haben und sich persönlich vollständig absprechend über die modernen Bestrebungen äussern, absprechender vielleicht, als der Referent dieser Blätter — eine Doppelzüngigkeit, die nur ihrer Ungefährlichkeit wegen ignorirt werden darf. Es kommen endlich persönliche Freunde Bülow's und Liszt's dazu, denen man ihre gutmütige Theilnahme wohl verzeihen könnte, wenn sie nicht trotz ihrer notorischen musicalischen Unzurechnungsfähigkeit die Dreistigkeit besäßen, in einer Weise Partei zu ergreifen, die ein schlimmes Zeugniss sowohl von ihrer Urtheilsfähigkeit als von ihren sittlichen Grundsätzen ablegt. — Ich habe über die „Ideale“ Liszt's in meinem letzten Briefe nur kurz berichtet; das Stück wurde zum zweiten Male aufgeführt, und so wird mir willkommene Gelegenheit, noch einmal darauf zurückzukommen.

Wir wollen dem Componisten vorweg einige Zugeständnisse machen — Zugeständnisse in dem Sinne, dass wir ihm Abweichungen von der üblichen Praxis, über die man anderer Meinung sein kann, als nicht unbedingt verworlich zugeben wollen. Wenn Liszt z. B. symphonische Dichtungen schreibt, so wird man zwar immer darauf bestehen müssen, dass die wahre Musik ihre Poesie in sich selbst trage; aber dennoch ist auch diese Gattung der mit einem Programm versehenen Instrumentalmusik, theils als Ouverture, theils als Musikstück kleineren Genre's, längst da gewesen; und man kann wenigstens keine Ungereimtheit darin finden, wenn Jemand ihr eine grössere Bedeutung geben will. Um dies zu erreichen, verschmilzt Liszt gewisser Maassen die Formen der Ouverture und der Sinfonie zu einer neuen Form; von der Ouverture nimmt er die dichterische Bedeutung und den continuirlichen Fluss des Ganzen, von der Sinfonie die Mannigfaltigkeit der Sätze. Wird nun die Einheit dadurch erreicht, dass ein und dasselbe Motiv in den verschiedenen Sätzen in verschiedenen Umgestaltungen vorkommt, so ist zu fürchten, dass die Einheit als ermüdende Monotonie erscheint; hat jeder Satz seine eigenen Motive, so dürfte das Programm nicht in demselben Maasse hinreichend sein, das Gefühl der Einheit in uns zu erwecken, als es in Gesanges-Compositionen das dem Hörer stets gegenwärtige Wort ist. Durch eine Verknüpfung beider Methoden — und diese hat denn Liszt auch mehrfach z. B. in den „Idealen“ angewandt — wird man noch am ersten über diese Schwierigkeiten hinwegkommen, und wir wollen daher die Zulässigkeit symphonischer Dichtungen in einem Satze zugeben, ohne freilich zu glauben, dass damit für die Schönheit des Kunstwerkes irgend etwas gewonnen sei. Drittens: Ist ein Gedicht wie Schiller's „Ideale“ geeignet, „Programm“ einer symphonischen Dichtung zu werden? Wir müssen gestehen, dass der Gedanke für uns etwas Komisches hat. Man kann sich denken, dass geschichtliche oder poetische Charaktere oder Thatsachen das Gemüth eines Componisten erfüllen, und dass er in der dadurch hervorgebrachten Stimmung zu der Erfindung von Tongestalten gelangt, zu deren besserem Verständnisse er dann von der Idee, die ihn begeistert hatte, dem Publicum ebenfalls Mittheilung macht. Wir können uns ferner denken, dass ein Componist von ein paar Versen, die eine Herz und Geist ergreifende Sentenz enthalten, bei der Hervorbringung eines Tonwerkes innerlich erfüllt war und nun diese Verse als Motto dem Tonstücke mit auf den Weg gibt. Aber über ein mehr als hundert Verse langes Gedicht Abschnitt für Abschnitt eine Instrumental-Composition zu schreiben, so dass jedem bestimmten Abschnitte der Composition ein Abschnitt des Gedichtes entspricht, das kommt uns unfrei,

pedantisch vor (es zeigt sich hier, wie immer die Extreme sich berühren, Pedanterie neben Zügellosigkeit); es ist wie ein ausgegebenes Pensum, es schmeckt etwas nach der Schule. Die wesentlichen Gedanken des Schiller'schen Gedichtes lassen sich indess allenfalls musicalisch illustriren; jener unreife Idealismus, der in seiner Unendlichkeit Alles will und daher nichts erreicht, der in seiner Subjectivität die Bedingungen der objectiven Welt nicht kennt und daher überall anstösst, der die ganze Welt zu erfassen glaubt und nichts erfasst, sodann die darauf folgende nothwendige Enttäuschung, die Freundschaft und endlich die langsam schaffende, nie zerstörende Beschäftigung, die den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit söhnt — alle diese Motive lassen sich musicalisch darstellen. Es handelt sich dann nur darum, dass der Componist das Gedicht richtig verstehe und dass er nicht bloss einen richtigen, sondern auch künstlerisch schönen Ausdruck dafür finde.

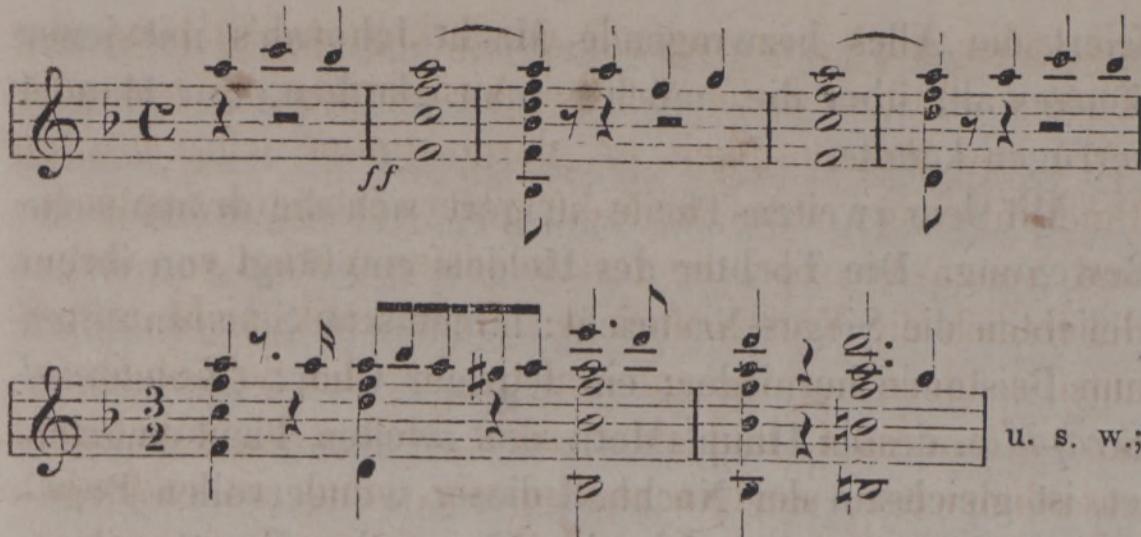
Dass Liszt das Gedicht richtig verstanden habe, daran wird nicht leicht Jemand zweifeln. Und dennoch müssen wir es aussprechen: er hat es falsch verstanden und so falsch verstanden, dass nur aus seiner durchaus anderen, von jenem innerlichen Ernste, der unsere classischen Dichter erfüllte, gar nichts ahnenden Geistes-Natur dieses Missverständniss erklärt werden kann. Wie wir Liszt dilettantisch als Componisten finden, so finden wir ihn auch dilettantisch in dem Verständnisse der grossen Geister, die er uns musicalisch illustriren will. Er ist und bleibt der grosse Virtuose, überall leicht erregt, von Allem etwas fassend, aber viel zu zerstreut, viel zu sehr dem Aeusserlichen, Glänzenden hingewandt, als dass er in das Wesen, in den Kern der Sache dränge. Liszt versteht vielleicht den jugendlichen Schiller, aber der gereifte Mann, der, die wüsten Träume seiner Jugend zerstörend, durch den Ernst und die Arbeit zu dauernden Schöpfungen kam, ist ihm fremd geblieben. Liszt hat es für gut gefunden, nachdem er die letzte Strophe des Schiller'schen Gedichtes, „Die Beschäftigung“ (es wird sich gleich zeigen, durch welche Mittel), in Musik gesetzt, einen Schlussatz, „Apotheose“ genannt, hinzuzufügen, den er durch folgende Worte einleitet: „Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Be- thältigung des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schiller'sche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satze vorausgegangenen Motive als Schluss-Apotheose.“ Was heisst das? Wenn Liszt es für gut fand, das Schiller'sche Gedicht zu ergänzen, so musste es ihm unbefriedigend erscheinen. Warum also hat er überhaupt eine Sinfonie darüber geschrieben? Oder ist dies bloss eine äusserliche, unwesentliche Ergänzung? Gewiss nicht. Denn die „Beschäftigung“, die bei Schiller den

Abschluss bildet, erscheint bei Liszt nur als ein Durchgangspunkt, und das verlorene Ideal des Anfangs, das Schiller verloren gibt, wird von ihm wieder aufgenommen. Dies heisst doch wohl, ein Gedicht zu etwas ganz Anderem machen, als was es ist. Und das Bedürfniss dieses Andersmachens entstand daraus, dass Liszt weder den Begriff des Ideals, den Schiller meint, noch den der Beschäftigung verstanden hat. Die „Beschäftigung“ hat Liszt in einem scherzoartigen Satze, der übrigens, musicalisch betrachtet, nicht nur der abgerundetste Abschnitt der ganzen Sinfonie, sondern auch ohne Vergleich recht artig erfunden und durchgeführt ist, behandelt. Es drückt sich darin eine geschäftige Emsigkeit, aber spielend und ohne allen höheren Aufschwung, aus. Das hat sich Schiller unter der „Beschäftigung“ nicht gedacht. „Und du, die gern sich mit ihr (der Freundschaft) gattet, wie sie der Seele Sturm beschwört, Beschäftigung, die nie ermattet, die langsam schafft, doch nie zerstört, die zu dem Bau der Ewigkeiten zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht, doch von der grossen Schuld der Zeiten Minuten, Tage, Jahre streicht.“ Ist in dieser „Beschäftigung“ etwa ein vollständiges Aufgeben des Ideals, eine gleichgültige, zwecklose Thätigkeit gutgeheissen? Gewiss nicht. Sondern es ist nur der Gegensatz gegen jenen Idealismus, der in Phantasieen und trunkenen Träumen lebt, der seine Subjectivität in die Welt hineinträgt, statt diese zu erfassen, wie sie ist, der aus sich heraus Alles erreichen will, der nichts für zu gross und zu hoch hält; es ist der Gegensatz gegen den trügerischen Idealismus, der in der Sturm- und Drang-Periode des vorigen Jahrhunderts sich in der Politik, Literatur und Philosophie regte, und von dem alle tieferen Geister sich zuletzt abwandten. Man könnte vielleicht den Begriff der „Beschäftigung“ noch etwas schärfer ausgeprägt wünschen, aber wie derselbe zu verstehen ist, um zu befriedigen, kann für keinen aufmerksamen Leser zweifelhaft sein, am wenigsten für den, der von der geistigen Entwicklung der Schiller-Göthe'schen Zeit irgend einige Kunde hat. Charakteristisch ist es aber für Liszt, dass er, der in der Musik es sich gerade als Aufgabe gestellt hat, ethische und poetische Ideen darzustellen, für die wahre Bedeutung derselben gar nicht einmal ein Verständniss hat.

Hielte man den Sinn fest, den in diesem Schiller'schen Gedichte das Wort „Ideal“ hat, so könnte man Liszt's Composition allenfalls noch, wenigstens nach Einer Seite hin und wenn man die Rolle eines Advocaten übernehmen wollte, vertheidigen; so aber, wie Liszt das Ideal fasst, als das wahrhafte, ist gar keine Vertheidigung möglich. Sie haben in einer Ihrer letzten Nummern ein Thema aus den Idealen in Noten mitgetheilt; es ist nicht das Haupt-The-

ma, aber doch ein vielfach wiederkehrendes. Dass das Thema selbst und die Art der Ausführung ein *non plus ultra* von Maasslosigkeit ist, darin stimme ich ganz mit Ihnen überein; wenn man die widerwärtigsten Septimen- und Nonen-Accorde, die verletzendsten Vorhalte — gegen die freilich die Vorschriften der Grammatik nicht ausreichen, sondern nur die inneren Gesetze des Schönheitssinnes — anwendet, und zwar nicht bloss gelegentlich und ausnahmsweise, sondern regelmässig, dann ist es freilich keine Kunst, etwas noch nicht Dagewesenes hervorzubringen; aber es ist darum keine Kunst, weil dann überhaupt von Kunst nicht mehr die Rede ist. Und nun steht diese Stelle nicht etwa in der Mitte oder am Schlusse, als Ausdruck der höchsten Verzweiflung, sondern am Anfange, als Ausdruck des Ideals, und nicht als Ausdruck eines verkehrten Ideals, wie z. B. der Idealismus eines Danton, Marat, Robespierre gedacht werden könnte, sondern als Ausdruck des wahren, siegreichen Ideals. Vielleicht haben Liszt folgende Worte des Schiller'schen Gedichtes dabei vorgeschwobt: „Es dehnte mit allmächt'gem Streben die enge Brust ein kreisend All, herauszutreten in das Leben, in That und Wort, in Bild und Schall.“ Diese Worte hat Liszt an den Anfang des Satzes gestellt, in dem jenes Motiv sich zuerst findet, und damit wohl selbst angedeutet, dass es der Ausdruck des „kreisenden Alls“ sein soll. Es kann hierbei auf einen Unterschied zwischen Poesie und Musik aufmerksam gemacht werden. In den angeführten Schiller'schen Wörtern ist das „kreisende All“ eben nur genannt, die Harmonie der Stimmung wird daher nicht im Mindesten getrübt. Ein Dichter, z. B. ein dramatischer, der das näher ausführen wollte, würde schon ein Bild entwerfen müssen, das uns nicht sonderlich erfreuen würde, aber die Innerlichkeit der Poesie würde es noch zulassen. Der Musiker hingegen müsste den Ausdruck sehr mildern, oder er wird uns etwas Widerwärtiges zu Gehör bringen. Nicht jede Kunst kann Alles, sondern je geistiger der Stoff einer Kunst ist, desto weiter kann sie in der Darstellung einseitiger Richtungen, leidenschaftlicher Stimmungen, greller Contraste u. s. w. gehen, theils weil der geistigere Stoff der beweglichere und darum dafür befähigtere, theils weil der Eindruck auf die Sinne weniger heftig und verletzend ist. Deshalb kann die Malerei weiter in der Darstellung des Leidenschaftlichen gehen, als die Sculptur, die Poesie weiter, als die Musik. War es also überhaupt schon verfehlt, jenes „kreisende All, das die Brust zu zersprengen droht“, in der Musik auszudrücken, so musste wenigstens nicht so bitterer Ernst damit gemacht werden, dass der Hörer glaubt, seine Ohren sollten ihm zersprengt werden.

Das eigentliche Haupt-Thema der Ideale ist folgendes:



es modulirt im nächsten Takte nach *G-moll* und wiederholt sich in dieser Tonart. Wir halten es für eine gute Eigenschaft eines Instrumental-Thema's, wenn es nicht allzu concret und individuel ist, wie eine Gesangs-Melodie; denn nur dasjenige, was noch in sich selbst ein Allgemeines, Bestimmbares ist, kann Grundlage einer breiten Entwicklung werden; das Instrumental-Motiv soll ein Keim sein, keine vollendete Gestalt. Man wird bei Beethoven, dem grossen Thematiker, diesen Satz gerade in seinen Haupt-Schöpfungen in der Regel bestätigt finden. Aber ganz nichtssagend darf doch auch ein Instrumental-Thema nicht sein, und am wenigsten trivial, d. h. durch eine gewisse zudringliche Auffälligkeit verletzend, und gerade das finden wir an diesem an die gewöhnlichste moderne Opern- und sonstige Unterhaltungs-Musik erinnernden Thema. Mathematisch beweisen können wir das freilich in diesem Falle eben so wenig, als wir es bei irgend einer Verdi-schen Melodie im Stande wären. Aber irgend etwas müsste, wie uns dünkt, eigenthümlich sein, sei es die Tonfolge oder der Rhythmus, wenn überhaupt das Thema irgend einen Werth haben sollte; hier ist aber das Eine so simpel wie das Andere. Aber die Harmonie? Nun, die Harmonie ist schwülstig, aber nicht gesucht. Sie sehen an dem kleinen, oben mitgetheilten Beispiele die Methode, die Liszt bis zum Uebermaass anwendet, um neu und tief zu erscheinen: die unangenehmsten Septimen- und Nonen-Accorde, die geschraubtesten, unnatürlichesten Vorhalte. Diese Art von Harmonie verlässt uns so wenig, dass ein reiner Dreiklang in seinen Werken, wenigstens in den Idealen, zu den Seltenheiten gehört. Ein Stil, in dem man das als Ausnahme, als höchste Steigerung Zulässige zur Regel macht, ist schwülstig. Und werden wir etwa für diese Härte der Harmonie durch eine kunstvolle Polyphonie, durch meisterhafte Thematisirung, durch ausdrucksvolle Melodik entschädigt, wie bei Seb. Bach? Von allem dem ist nicht die Rede. Von einer Thematisirung wenigstens nicht im Bach-schen Sinne. Denn den Vorwurf, dass er sich überhaupt nicht bemühe, an dem einmal hingestellten musicalischen Gedanken festzuhalten und durch veränderte Modulation, Tonlage, durch anderen Rhythmus u. s. w. umzugestalten,

wollen wir Liszt in Bezug auf die Ideale nicht machen. Das oben citirte Thema findet sich in der That fast in jedem Satze wieder, in veränderter Gestalt, theilweise auch mit verändertem Ausdruck. In einzelnen Fällen zeigt sich in dieser Art der Ausarbeitung ein gewisses Geschick, und Liszt verdient jedenfalls die Anerkennung, von diesem einen Grundprincip classischer Instrumental-Musik sich nicht ganz losgesagt zu haben; dennoch können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, dass es bei ihm mehr als etwas äusserlich Angeeignetes, denn als etwas innerlich Empfundenes und Erfahreneres erscheint.

Noch weiter auf Einzelheiten einzugehen, würde uns zu weit führen. Abgesehen von dem falschen Verständnisse des Gedichtes, sind die Dürftigkeit der melodischen Erfindung, die Schwülstigkeit der Harmonie und die crasse, realistische Derbheit des Ausdrucks die wesentlichen Mängel der Ideale von Liszt. Man greift Liszt's Compositions-Richtung in der Regel vom Standpunkte der Form aus an; wir finden den Inhalt viel schlimmer. Es ist eine Vermischung der Virtuosenmusik mit der guten Musik, bei der die Virtuosen vielleicht gewinnen mögen, die Musiker aber nur verlieren können.

G. E.

Händel's Jephta.

Bonn, den 24. März 1859.

Händel's Jephta, lange erwartet, wurde uns endlich im fünften Abonnements-Concerte am 19. März unter Albert Dietrich's Leitung vorgeführt. Mit unverkennbarer Liebe und Theilnahme ist das Studium dieses Oratoriums betrieben worden, damit das Werk in einer des Meisters würdigen Gestalt dem Publicum sich darstelle. Alle die mannigfachen Hindernisse, die in unseren beschränkten musicalischen Verhältnissen der Aufführung eines umfangreichen Werkes im Wege stehen, wurden glücklich überwunden, und so gereicht es mir zu herzlicher Genugthuung, von einem schönen, erfreulichen Gelingen berichten zu können. Dem Chor muss man gewiss das Zeugniß geben, dass er seine Pflicht gethan hat; besonders gegen die Mitte des Werkes, wo freilich auch der Componist zu immer mächtigerem Aufschwung sich erhebt, wuchs die Kraft und Lebendigkeit des Vortrages und erhielt sich ungeschwächt bis zum Ende. Und diesmal wurde die Wirkung der Chöre noch durch die Begleitung der Orgel gesteigert, die eigentlich nie einem Händel'schen Oratorium fehlen sollte. Die Orgel und deren Aufstellung in dem Concertsaale hatten wir Herrn Ad. Ibach in Bonn zu danken, dem Genossen der berühmten Orgelbauer-Firma A. Ibach Söhne in Barmen. Das treffliche Instrument

wurde von Herrn Brambach aus Köln recht gut behandelt. Die Partie der Sella, vom Componisten mit zwei herrlichen Arien bedacht, erhielt durch Fräul. Schreck eine vortreffliche Ausführung; die Arie im zweiten Theile: „Such' and're Opfer dir“, wusste sie auf das wirksamste dramatisch zu beleben. Fräul. Saart aus Köln brachte durch ihre liebliche, wohl ausgebildete Stimme und ihren gut accentuirten Vortrag einen wohlthuenden Eindruck hervor. Herr Dr. Klen sang die beiden Partieen des Jephta und des Hamor und zeigte sich besonders durch seine Behandlung der Recitative wieder als den in classischer Musik wohlerfahrenen Sänger, den wir in ihm schon seit Langem schätzen.

Wenn Händel sich vernehmen lässt, so ist er immer des Triumphes sicher; so hat ihm denn auch an jenem Abende sein „Jephta“ einen Triumph bereitet. Gesunde Kraft athmet aus allen Tönen, und wenn wir sie vernehmen, so glauben wir, diese Krafttheile sich uns mit. Und doch schuf Händel dieses Werk zu einer Zeit, wo die Krankheit, die seine letzten Jahre umdüsterte, schon seine Thätigkeit zu lähmen begann; es ist die letzte seiner grossen Schöpfungen.

Keines der früheren Oratorien hatte ihn so lange beschäftigt. Während der Messias in dreiundzwanzig, der Samson in fünfunddreissig Tagen entstanden war, arbeitete der Meister am Jephta vom 21. Januar bis zum 30. August 1751, also ein halbes Jahr; freilich mit Unterbrechungen, zu denen die Krankheit zwang; auf den letzten Seiten des Manuscriptes verräth sich in den unsicheren Zügen der Hand die immer zunehmende Schwäche des Gesichts (Schölcher, *Life of Handel*, 321). Aber dieses Werk, das unter körperlichen Qualen geschaffen wurde, wer möchte sich vermessen, an ihm die Spuren einer Abnahme geistiger Kraft nachzuweisen? Es ist auch hier noch derselbe Händel, wie wir ihn aus seinen übrigen Werken kennen, der „Riese“, der „Briareus mit seinen hundert Händen“, wie ihn Pope nannte. Noch immer steht ihm die ganze Welt der Töne zu Gebote, wenn er die Thaten der Menschen darstellen oder den Preis des Herrn verkünden will.

Das Werk ist voll von mächtigem dramatischem Leben. Kräftig und eindringlich wird das Leiden und die Schmach des unterdrückten Volkes geschildert, dem sich alsbald der Retter zeigt; in lieblicher Darstellung — wie anmutig und innig ist das Duett: *These labours past!* — tritt die reine und zarte Neigung zwischen Iphis und Hamor hervor; das Volk Gottes zieht zum Kampfe aus, der Führer thut in einem ausdrucksvollen Recitativ das verhängnissvolle Gelübde, und der Schluss-Chor des ersten Theiles: *Whan his land voice*, mit seiner sinnlich stark ausgeführten Malerei

feiert die Alles bezwingende Macht Jehovah's mit jener Tongewalt, über die, möchte man glauben, nur Händel verfügen konnte.

Mit dem zweiten Theile steigert sich die dramatische Bewegung. Die Tochter des Helden empfängt von ihrem Geliebten die Sieges-Nachricht: himmlische Scharen eilten zum Beistande hernieder; ein feuriger Chor: *Cherub and Seraphim*, dessen Haupt-Motiv den zweiten Theil eingeleitet, ist gleichsam der Nachhall dieser wundervollen Begebenheit. Iphis bereitet sich, den Vater, den Erretter ihres Volkes, mit Sang und Spiel festlich zu empfangen; sie tritt ihm entgegen mit dem Gefolge ihrer Jungfrauen, und in einer einfach gehaltenen, vom Frauenchor begleiteten Arie: *Welcome as the cheerful*, bringt sie ihm ihren freudigen Gruss. Den Vater ergreift Entsetzen; das Recitativ: *Horror confusion*, und die Arie: *Open thy marble jams*, sind der mächtige Ausdruck für den Sturm von Empfindungen, der in ihm tobt. Noch ergreifender ist die herbe Verzweiflung der Mutter. Aber Jephta ist entschlossen, dem Gelübde treu zu bleiben, und in dem berühmten Recitativ: *Deeper and deeper*, wird dieser der innigsten Vaterliebe mühsam abgerungene Entschluss ausgesprochen. Dies ist das Recitativ, vor dem einst Haydn seine Bewunderung so naiv ausdrückte (Schölcher, 392), und in der That möchte es selbst bei Händel nicht viele seines Gleichen finden. Wie trifft da jeder Laut mitten in die Empfindung hinein! Auf die abgebrochenen Worte: *To morrow's dawn — I can no more*, mit denen Jephta schliesst, folgt der Chor: *How dark, o Lord* — wohl die Perle des Ganzen. In düsteren Tönen spricht sich die Klage aus, wie freudenloser Triumph sich in Sorge und Trauer wandelt; aber das Gemüth der Klagenden erhebt sich zur Anerkennung des göttlichen Waltens: „Was immer ist, ist recht!“ Bewunderungswürdig ist es, wie Händel diesen ganz abstracten Satz sinnlich lebendig gemacht hat. Das *is right* tönt in die trübe, vorwurfsvolle Klage der Menschen mächtig hinein, wie ein Befehl, der keinen Widerspruch gestattet; ihm sich zu ergeben, ist die Pflicht des Weisen und des Frommen.

Im dritten Theile zeichnet sich vornehmlich die Arie aus, in welcher Iphis vom Leben Abschied nimmt. Der schönen Welt sagt sie in lieblichen Klängen rührend Lebewohl, und mit schmerzlicher Ergebung spricht sie die Hoffnung auf ein schöneres Dasein aus. Aber — sie stirbt nicht. Ein Engel wird vom Himmel herabbemüht, und was er für Botschaft bringt, lässt sich denken. Ein neuerer Componist des Jephta, der die Tochter ebenfalls rettet und dem diese Rettung von manchen Seiten übel vermerkt wurde, kann also durch den Vorgang Händel's für entschuldigt gelten. Gerechtfertigt aber scheint mir dieser der

biblischen Erzählung widersprechende glückliche Schluss auch durch Händel nicht. Es will mich immer noch bedenken, dass die Tochter Jephtha's vom Opfertode zu retten, nicht besser sei, als Romeo und Julie oder den König Lear aus unzeitigem Mitleid am Leben zu lassen. Aber jedenfalls hat uns Händel zu entschädigen gewusst; denn dieser Rettung haben wir zwei Chöre zu verdanken, die sich neben die Schlusschöre des ersten und zweiten Theiles als würdige Genossen stellen können. In dem einen, *Theme sublime*, findet die Freude über die Rettung und das gläubige Vertrauen auf Jehovah's Treue einen feierlich gehaltenen, sehr innigen Ausdruck; in dem letzten: *Ye house of Gilead*, bricht der volle Jubel ungehemmt los und ergiesst sich in brausenden Klängen.

Der unbarinherzig bearbeitende Mosel hat—das war zu erwarten—den Jephtha nicht glimpflicher behandelt, als etwa den Samson oder Belsazer. Mag er hinzufügen oder weglassen, sein Verfahren ist immer gleich ungehörig. Den ersten Theil, in dem Alles sehr glücklich disponirt ist, hat er völlig aus seinen Fugen gerückt. Statt eines Chors, in dem Israel sich vom Dienste der Abgötter lossagt, schiebt er einen anderen aus der „Debora“ ein, in dem das Volk um einen Führer fleht. Und doch ist hier die Erwähnung der Abgötter durchaus nöthig. Denn wie sollen wir es sonst verstehen, wenn Jephtha später an bedeutamer Stelle, in dem Recitativ: *Deeper and deeper*, sagt: Jehovah hörte mein Gelübde, und er schläft nicht — *like Chemosh and such fabled deities*. Am zweiten und dritten Theile hat er ebenfalls mit wahrer Zerstörungslust herumgearbeitet. Da fehlt das Quartett: *O spare your daughter*, das Quintett: *All that is in Hamor mine*, die Arie: *Waft her, angels*, ehemals in England eine der beliebtesten Nummern des Jephtha. Doch genug. Mosel's Verfahrensweise hat vor nicht langer Zeit in diesen Blättern eine scharfe, genaue Charakteristik und dem zufolge eine gerechte Verurtheilung gefunden, und es will mir nicht geziemen, dem, was dort überzeugend dargethan ist, hier noch etwas hinzuzufügen.

Hoffentlich ist die Zeit nicht mehr fern, wo dergleichen Bearbeitungen allgemein erkannt werden als das, was sie sind, als schmähliche Entstellungen. Man wird endlich zu der einfachen Erkenntniss gelangen, dass es ein rohes, aller Kunst Hohn sprechendes Verfahren ist, einem Händel'schen Werke hier ein Stück abzuschneiden, dort ein anderes, beliebiges anzuflicken. Mag Er doch Stücke aus einem Werke in ein anderes herübergenommen haben! Das konnte Er; er wusste, wo ein solches Verfahren am Platze war. Wir dürfen es nicht, wenn wir nicht die Ehrfurcht gegen den Meister verletzen und unserem eigenen künstlerischen Sinne ein schlimmes Zeugniß ausstellen wollen.

Freuen wir uns alle, denen der Ruhm Händel's am Herzen liegt! Wir feiern in diesem Jahre sein Gedächtniss und können zugleich hoffen, dass seine Kunst sich immer mehr bei uns einbürgern, seine mannigfältigen Werke uns in eine immer vertrautere Nähe rücken werden. Derjenige, der vor Allen dazu berufen war, hat schon begonnen, uns sein Leben und sein Schaffen darzustellen, und treffliche Männer haben Hand angelegt zur Sammlung und würdigen Herstellung seiner Werke. Liegt diese Sammlung einmal vollendet vor, können wir uns seine Werke in der Gestalt vorführen, in der Er sie schuf, dann können wir Händel wieder wahrhaft den Unseren nennen, dann ist er wieder zu uns zurückgekehrt, der gewaltige Genius, der geliebte Meister, in dessen Verehrung sich die Völker germanischen Stammes brüderlich vereinigen.

V---s.

Aus Düsseldorf.

Den 25. März 1859.

Mit dem gestrigen Concerte wurde der Cyklus der diesjährigen Abonnements-Concerte geschlossen. Es brachte uns in der ersten Abtheilung Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, eine Motette von Haydn, „Du bist's, dem Ruhm und Ehre“, und die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester (Op. 80) von Beethoven.

Die erste Nummer wurde befriedigend ausgeführt bis auf eine kleine Störung, die durch zu frühes Einsetzen einer zweiten Geige herbeigeführt wurde. In der Motette hätten wir mehr Farbe gewünscht; eine feinere Nuancirung des Forte und Piano gibt diesem an sich nicht sehr bedeutenden Werke (das *a capella* gesungen wurde) mehr Reiz. In Beethoven's Phantasie wurde die Pianoforte-Partie durch Herrn Schauseil vorgetragen, der aber offenbar den technischen Anforderungen dieses Werkes eben so wenig gewachsen war, als von einer richtigen Auffassung desselben die Rede sein konnte. So kam denn dieses herrliche Werk nicht zur vollen Geltung und ging ziemlich kalt vorüber. Bei dieser Gelegenheit glauben wir auch darauf aufmerksam machen zu müssen, dass die Direction darauf sehen müsste, einen besseren Flügel mit vollerem, runderem und ausgiebigerem Tone aufzustellen. War dieser Mangel schon fühlbar im vorletzten Concerte, als Hiller uns das E-dur-Concert von Mozart so meisterlich vortrug, so musste es diesmal um so mehr auffallen, als ein kräftiger Chor mit dem Orchester verbunden war.

Der zweite Theil des Concertes wurde ganz durch die neunte Sinfonie von Beethoven ausgefüllt; es war daher lobend anzuerkennen, dass die Dauer des ersten Theiles nur kurz und also das Ohr nicht sehr ermüdet war. Sie wissen, was wir im Allgemeinen von den hiesigen Sinfonie-Aufführungen halten; die Aufführung der Eroica im vorletzten Concerte brachte auch nur einen ziemlich beschränkten Heroismus zur Anschauung, und so müssen wir offen gestehen, dass wir von der Aufführung des unendlich schwierigen Werkes der neunten Sinfonie wenig Gutes erwartet hatten. Um so freudiger waren wir daher gleich durch den ersten Satz überrascht. Das Orchester, verstärkt durch auswärtige Kräfte (so dass zwölf erste und eben so viel zweite Geigen vorhanden waren) tönte voller und kräftiger, als gewöhnlich, und unverkennbar durchwehte ein Hauch der Begeisterung die Ausführenden, den wir früher leider selten bemerkten. — Wir wollen nicht durch Splitterrichten uns den noch frischen Eindruck in der Erinnerung verderben; Einzelnes, was wir besser gewünscht hätten, betrifft die Holz- und Blech-Instrumente, die stets eine schwache Seite des hiesigen Orchesters sind.

und bleiben werden. Die Total-Wirkung war eine solche, wie sie bis jetzt unter der Direction des Herrn Tausch noch nie erzielt wurde, und wir können es Letzterem nicht genug Dank wissen, dass er uns die Gelegenheit geboten, uns dieses unsterblichen Werkes wieder einmal mit vollster Seele erfreuen zu können. Welch wunderbare, gewaltige Schöpfung! Wie lässt sie alle Fibern des Herzens erbeben! Wer fühlt dabei nicht, dass es etwas Göttliches, etwas Ewiges ist um die Musik! Es ist eine von den genialen Schöpfungen, bei denen wir gewöhnlichen Menschen eben so wenig wie beim Anschauen der Meisterwerke classischer Sculptur und Malerei uns vorstellen können, dass durch „Arbeit“ so etwas geschaffen werden könne, dass überhaupt „Arbeit“ daran verwandt ist. So sehr entführt sie uns dem Realen und zieht uns unwiderstehlich hinein in das Reich des Geistes, in das Reich der Ideale. — Der erste Satz der Sinfonie gelang am vorzüglichsten. Die Tempi waren überall gut gewählt. Dass die Soli mehrstimmig besetzt waren, dürfte nur als Nothbehelf allenfalls zu ertragen sein. Der Chor war sehr gut.

—7—

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die fünfte Soiree für Kammermusik, Dienstag den 29. März, war sehr interessant durch die Vorführung des ersten und des letzten Violin-Quartetts von Beethoven unmittelbar nach einander, also des Op. 18 Nr. 1 in F-dur und des Op. 135 (Nr. 16 der Quartette), ebenfalls in F-dur. Die langjährige Periode der künstlerischen Entwicklung des Meisters, deren Anfangs- und Endpunkt für die Gattung des vollständigen Quartetts diese zwei Werke bezeichnen, bildet eine Kluft, die, wenn alle Brücken, die von einem Rande zum anderen hinüberführen, fehlen, selbst von sehr geübten Zuhörern nicht im Nu übersprungen werden kann. Es ist, als erginge man sich in einem schönen Park auf saftigem Rasen, unter blumigen Beeten und in schattigen Wald-Partieen, wo man ab und zu fröhlichen und fühlenden Menschen begegnet, und trate nun auf einmal in einen Grund, den die Kunst mit absichtlicher Laune und Freude am Contrast auf ursprünglich dürrrem, felsigem Boden mit allelei theils anmuthigen, theils wunderlichen exotischen Gewächsen geschmückt hat, zu denen man aber nur auf ganz absonderlichen Wegen, über Steine und Leitern, oft unter dem Hohn neckischer Geister, gelangen kann. Da ist es denn natürlich, dass der Wandelnde stutzig wird; bei grosser Aufmerksamkeit und Liebe zur Sache bricht er dann auch wohl in den Ausruf aus: „Curios! interessant! seltsam! ha, Welch eine Beleuchtung! schade, dass es nur ein Sonnenblick war!“ u. s. w. — und wenn er sich häufig fragt: „Musste denn das alles so sein, um den Gedanken „„Es muss sein““ darzustellen?“ so kann man ihm diese Frage weniger verargen, als beantworten. So ungefähr ging es denn auch dem Publicum bei Anhörung des 16. Quartetts: den ersten Satz liess es ganz schweigend vorüber gehen, die anderen wurden mit Beifall aufgenommen, der vorzüglich auch der Ausführung galt, die gut studirt war und bei der sich besonders Herr von Königslöw auszeichnete, unterstützt von den Herren Derckum, Brambach und B. Breuer. — Was sollte, was konnte man danach hören? Offenbar nur noch Neueres. Und siehe da, es ereignete sich etwas in Köln, was noch nicht da gewesen ist: Robert Schumann's Es-dur-Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell gefiel nicht nur allgemein, sondern erregte sogar einen wahren Enthusiasmus, den wir gern theilten, zumal da das Ganze, vorzüglich aber die Clavier-Partie durch Herrn Musik-Director Ed. Franck, meisterhaft, d. h. technisch und geistig vollendet, ausgeführt wurde.

Fräulein Maria Mössner, die ausgezeichnete Virtuosin auf der Harfe, ist auf einige Tage wieder hieher zurückgekehrt und wird vor ihrer Abreise nach London am Montag den 4. April eine Soiree geben.

Heidelberg, 15. März. Seit einem halben Menschenalter, nämlich seit dem Jahre 1842, hatten wir gestern wieder einmal den hohen Kunstgenuss der sehr gelungenen Aufführung von Haydn's Meisterwerk, der Schöpfung Siebzehn Jahre sind seit der früheren Aufführung verflossen, so dass das jüngere Geschlecht hier etwas ganz Neues, noch nie Gehörtes vernahm und es auch mit voller Zufriedenheit und mit grösstem Beifalle aufnahm. Dieses letzte Concert übertraf die vier vorhergehenden weit an Glanz und Herrlichkeit. So voll war der grosse Museumssaal noch nie, und doch herrschte die lautlose Stille unter den Anwesenden. Die Haupt-Partieen wurden durch die vorzüglichen Sänger vom Hoftheater in Mannheim, die Herren Schlösser und Stepan, und durch Fräul. Auguste Brenken aus Westfalen mit grösster Genauigkeit im Geiste des grossen Meisters durchgeführt, was der allgemeine Beifall vielmals zu erkennen gab. Die Leistungen dieser beiden Künstler sind von der Oper in Mannheim so bekannt, dass wir jedes Wort darüber für überflüssig halten. Fräul. Brenken besitzt eine sehr frische, volle, gleichmässige und äusserst wohltonende Stimme, wie man sie selten hört, und vereinigt damit eine sehr gründliche Schule, fern von aller Ziererei und von gesuchter Ueberladung. Mit Geist, Gefühl und Einfachheit, wie es dieses echte deutsche Kunstwerk verlangt, sprach ihr Gesang zum Herzen. Wir sind diesen drei Trägern des Ganzen sehr zu Dank verpflichtet, so wie Herrn Director Boch, der seine Mühe mit dem schönsten Erfolge belohnt sah. Das Orchester mit 45 und der Chor mit 80 Mitwirkenden, im Ganzen 125, leisteten alles Mögliche, was man hier jemals erwarten kann. Zumal müssen wir mit Anerkennung des zahlreichen gemischten Chors erwähnen, da er zum ersten Male in einem so grossen Werke sich hören liess und die allgemeine Zufriedenheit erwarb. Somit begrüssen wir diese herrliche Kunstleistung als ein wahres Ereigniss in unserer Musenstadt, mit dem Wunsche, es möchten mehrere solcher ausgezeichneten Aufführungen von grossen Tonwerken in diesem oder im nächsten Jahre folgen.

(Karlsruher Ztg.)

N.S. Fräulein Auguste Brenken hat im Laufe des Winters durch ihre Gesang-Vorträge in den Abonnements-Concerten der verschiedensten Concert-Institute den wohlverdienten Ruf, den sie schon im vorigen Jahre erlangt hatte, vortrefflich bewahrt und bedeutend gesteigert. Sie hat u. A. mehrere Male in Köln (in den Gürzenich-Concerten und in drei Gastrollen auf dem Theater), zwei Mal in Düsseldorf, in Elberfeld, Coblenz bei dem Musikfeste, Münster, zwei Mal in Bremen, in Amsterdam, Utrecht, Arnheim, zwei Mal in Basel, Karlsruhe, Heidelberg u. s. w. gesungen und ist überall mit grosser Auszeichnung aufgenommen worden.

Ankündigungen.

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 einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.