

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstreunde und Künstler.

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

Nr. 2.

KÖLN, II. Januar 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Lobe's „vereinfachte Harmonielehre“. — Aus Frankfurt am Main. Ein altes Lied mit neuem Text. Von A. Schindler. — Aus Dresden (Musik-Productionen, Oper). Von Louise Nitzsche, geb. Kindscher. — Aus Mainz (Concert). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Gürzenich-Concert, Kölner Sängerbund — Wiesbaden, Hiller's Oper „Die Katakombe“ — Amsterdam, Concert, Musikfest, August Kömpel, Davidoff).

Lobe's „vereinfachte Harmonielehre“.

Die Bemühungen Lobe's, die Tonsatzlehre in seinen Schriften möglichst einfach und praktisch hinzustellen, sind im Allgemeinen gewiss sehr dankenswerth. Man darf ihm auch keineswegs gram darüber sein, wenn er in diesem Bestreben alte Regeln, welche sich durch Vergleichung mit anerkannter Praxis oder durch unbefangene und gründlichere theoretische Untersuchung als unberechtigt oder doch als nicht absolut gültig erweisen, über Bord wirft oder auf ihr berechtigtes Maass zurückführt. Wie es aber bei solchem Aufräumen zu kommen pflegt, dass das gehörige Maass in der Polemik und Negation überschritten wird, so ergeht es auch dem genannten Tonlehrer nicht selten und ganz besonders in der kürzlich unter obigem Titel veröffentlichten Schrift.

Ohne mich auf eine vollständige Kritik derselben einzulassen, kann ich mir doch nicht versagen, einige Hauptbedenken gegen die darin vorgebrachten Theoreme hier darzulegen — Bedenken, nicht vom Standpunkte vorurtheilsvoller Theorie, sondern rein vom Standpunkte der Praxis aus.

Die Schrift ist ursprünglich „für Dilettanten“ bestimmt; für diese wird im ersten Theile „die Lehre in positiver Form so kurz und verständlich als möglich vorgetragen“ (Vorrede, S. VI.). Ein zweiter Theil ist sodann „dem Versuche gewidmet, die bisher positiv vorgetragenen Lehren, sofern sie neu sind, zu rechtfertigen, sofern sie noch in der alten Form dargestellt wurden, freier zu fassen, um die heutige Theorie mit der heutigen Praxis in bessere Uebereinstimmung zu bringen, als es bis jetzt der Fall gewesen“ (S. 112). Dieses Neue, beziehungsweise die freiere Fassung der alten Theorie, läuft der Hauptsache nach auf Folgendes hinaus:

Alle zwei-, drei- und vierstimmigen (soll heißen: „vierfachen“) Terzenbaue sind Stamm-Accorde (S. 112).

Somit hat auf jeder Stufe sowohl der *Dur*- als der *Moll*-Tonart ein leitereigener Dreiklang, Septimen- und Nonen-Accord seinen Sitz, wozu noch mehrfache alterirte Accorde aller drei Gattungen kommen. So steht insbesondere auch auf der ersten Stufe der *Moll*-Tonart (welche mit Recht mit permanenter Erhöhung der siebenten Stufe angenommen wird) ein Septimen-Accord (*a c e gis*), und Nonen-Accorde, wie auf allen anderen Stufen, so insbesondere in *Dur* auch auf der siebenten (*h d f a c*), in *Moll* auch auf der ersten (*a c e gis h*), sechsten (*f a c e gis*) und siebenten (*gis h d f a*)!

Unter diesen Accorden finden sich allerdings solche, „die nach dem bisher geltenden Begriffe von Grundharmonien nicht zu gebrauchen sind, und es gibt ferner welche darunter, die bis heute noch gar nicht in der Form von Stamm-Accorden (nach den bisherigen Begriffen) in der Praxis ausgeübt worden sind“ (S. 114). Aber diese bisherigen Begriffe sind eben falsch, indem sie auf dem Vorurtheile beruhen, als ob viele dissonirende Harmonien nur mit Vorbereitung erscheinen dürften, und noch viel mehr auf dem Vorurtheile, als ob jeder dissonirende Accord die Fähigkeit zu einer regelmässigen „Auflösung“ haben müsste — während in der That „alle Accorde frei eintreten können“ (S. 119) und „nicht der Begriff „Auflösung“, welcher nur ein beschränktes Merkmal der dissonirenden Accorde ist, sondern der Begriff „selbstständige Fortschreitung“, welcher alle Phänomene selbstständiger dissonirender (auch consonirender) Harmonien umfasst, das Wesen der Stamm-Accorde bestimmt“ (S. 124). Der „einfache Hauptbegriff“ von dem Wesen der Accorde ist daher nach Lobe, dass jeder Zusammenklang, der, einzeln vorgestellt, sich als ein Accord seines Harmonie-Systems erweist, „auch ein wirklicher Accord ist, es mag ihm eine Harmonie vorhergehen und folgen, welche wolle“ (S. 130, 133). Natürlich gilt dies auch bezüglich der Zusammenklänge, welche sich als

Umkehrungen auf einen von Lobe's Stamm-Accorden zurückführen lassen,— wie denn der Verfasser S. 125 vom Haupt-Nonen-Accord in *Dur* alle vier Umkehrungen aufstellt und durch seine Erklärung des Zusammenklangs *fis gis h d eis* im dreizehnten Takte der *H-moll-Fuge* aus dem wohltemperirten Clavier ($\frac{4}{4}$ -Takt) als vierter Umkehrung des Nonen-Accords der siebenten Stufe von *Fis-moll* (S. 209) beweis't, dass er allen seinen Nonen-Accorden ihre vier Umkehrungen zuerkennt.

Sobald wir uns nun, heisst es weiter, zu jenem „einfachen Hauptbegriffe erheben und bekennen, sind auch eine Menge Mehrdeutigkeiten und Zweifel sogleich beseitigt, und es ist ein grosser Schritt zur Vereinfachung und Erleichterung der ganzen Harmonielehre gethan“ (S. 130); zugleich „vermehren sich dann auch die Harmonie-Verbindungen bedeutend“ (S. 133), sofern wir mit Zusammenklängen, welche die alte Theorie durch Annahme von Vorhalten, Wechselnoten, Durchgangs- oder Schein-Accorden oder von Orgelpunkten erklärt, welche aber nach Lobe's System wirkliche Accorde sind, „wohl auch noch andere freie Fortschreitungen versuchen und zulässig finden“ können, als die, welche nach jener Erklärungweise allein gerechtfertigt wären (S. 148). Die Lobe'sche Vereinfachung besteht also darin, dass, wie S. 134—150 aus einander gesetzt wird, kein Zusammenklang als auf Vorhalten, Wechsel- und Durchgangsnoten oder einem Orgelpunkte beruhend anzusehen ist, wenn sich seine Töne irgend auf einen drei-, vier- oder fünfstimmigen Terzenbau zurückführen lassen. Es gibt hiernach wohl Gestaltungen „in der Form von Vorhalten, die aber keine wirklichen Vorhalte sind, wenn keine harmoniefremden Töne darin zu sehen und zu hören sind“ (S. 141); es können Accorde „in einer Form erscheinen, welche der Wechselnote unserer gewohnten Ansicht nach ähnelt, aber keineswegs gleicht, wofern ihr das wesentliche Kennzeichen der Wechselnote, harmoniefremd, fehlt“ (S. 143) u. s. w. Um über diese fast unglaubliche Lehre gar keinen Zweifel übrig zu lassen, mögen hier noch einige Citate stehen. „Jeder harmonische Zusammenklang, der wie ein Accord aussieht, d. h. auf einen Bau von zwei, drei oder vier Terzen zurückgeführt werden kann, ist ein Accord, mag er von der kürzesten oder längsten Dauer sein“ (S. 147), und (wie es S. 164 bei Gelegenheit eines speciellen Accords heisst): „wie alle Accorde, kann auch der übermässige Dreiklang auf die verschiedensten Weisen, in den mannigfältigsten Folgen und Verbindungen, leitereigen und ausweichend, in den längsten und kürzesten Notengeltungen und Tempo-Arten gebraucht werden, Gestalten annehmen, die einem Durchgang u. s. w. ähneln, aber er bleibt doch überall, was er ist, der übermässige Dreiklang,

der seinen legitimen Sitz auf der dritten Stufe der *Moll-Tonart* hat“.

Nun gut! Zur Veranschaulichung von Lobe's Auffassung der verschiedenartigsten Zusammenklänge und, wie ich glaube, zugleich als kurzen und schlagenden Beweis von deren Unhaltbarkeit setze ich ein einziges Beispiel her. Es ist auf ein Linien-System, das obere, zusammengedrängt; auf dem unteren System ist dasselbe nach unseres Verfassers Theorie und Darstellungsweise auf seine „Grundharmonieen“ zurückgeführt (ohne Rücksicht auf Stimmführung), und darunter sind, ebenfalls nach Lobe's Weise, diese Harmonieen nach ihrer Gattung und ihrem Sitz in einer bestimmten Tonart bezeichnet (wobei z. B. 5 den Dreiklang, 5 den Septimen-Accord, 5 — etwas verschieden von der Bezeichnung des Verfassers — den Nonen-Accord der fünften Stufe, ein + hinter der Ziffer aber einen alterirten Accord bedeutet).

Ob wohl Herr Professor Lobe, wenn er dies lies't, nicht selbst vor einer solchen Auffassung sich entsetzt? Und doch kann er nicht läugnen, dass sie ganz seiner Theorie und den im zweiten Theile seines Buches dazu gegebenen Beispielen mit deren Erklärungen entspricht. Es ist hier keine einzige Note, auch die Neben- und Nachschlagsnoten der Triller nicht ausgenommen, welche nach dieser Theorie als Orgelpunkts-, Vorhalts-, Wechselton- oder Durchgangs-Gestaltung gelten dürste, denn jeder Zusammenklang lässt sich auf einen Dreiklang, Septimen-Accord oder Nonen-Accord, und zwar auf einen der im Buche aufgestellten, zurückführen, also Alles rein harmonisch, lauter wirkliche Accorde! Wer noch eines Beweises bedarf, wie monströs unsinnig eine solche Auffassung ist, möge sich nur einmal die beiläufig zwanzig Zusammenklänge genauer ansehen, welche ich zwischen den Notensystemen mit Buchstaben bezeichnet habe, weil sich bei ihnen die accordmässige Erklärung so ziemlich am tollsten ausnimmt. Die Wechselnoten (nach Lobe's Benennung S. 68) bei a und b werden als Grundton, beziehungsweise None eines Nonen-Accords, betrachtet, der Grundton der

Vorhalts-Gestaltung c als Septime, die Wechselnoten d, e, f, i, k, l wieder als harmonische Intervalle von Nonen-Accorden, und zwar fast alle als Grundton oder None, die bei g als Septime eines Septimen-Accords, so dass wir also bei g einen Secunden-Accord, bei f und k je die letzte Umkehrung eines Nonen-Accords haben; bei m wird der Vorhaltston c abermals zum Grundton eines Nonen-Accords gestempelt, der wahre Grundton aber zur Quinte und die Quinte zur None; bei n—q werden wieder die Vorhalts- und Durchgangs- oder Wechselnoten (o und p liessen sich auch als Orgelpunkts-Gestaltung auffassen) zu Grundtönen von Septimen- und Nonen-Accorden, der Basston aber zum dissonirenden Intervall; bei s und v wird gar der Grundton des schlussbildenden tonischen Dreiklangs, weil dieser mit Vorhalten versehen ist, als None eines Nonen-Accords der siebenten Stufe und als Quinte eines solchen der vierten Stufe, die Vorhalt-Töne *cis* und *g* aber als Grundtöne dieser Accorde ausgegeben! Kurz, es zeigt sich hier an diesem kurzen und doch gewiss auch nicht übermässig complicirten Beispiele oft genug eine ganz widersinnige Verkehrung aller harmonischen Verhältnisse.

(Schluss folgt.)

Aus Frankfurt am Main.

Ein altes Lied mit neuem Text.

Von A. Schindler.

I.

Wer den von der Kritik oft und oft gerügten Irrthümern auf dem praktischen Gebiete der Musik theilnehmend folgt, und zwar in der Hoffnung, es werde vielleicht bei der Mehrzahl die Irrenden zu einer Sinnesänderung und besseren Erkenntniss führen, der gibt sich arger Täuschung hin, ja, er darf gesasst sein, von der Menge der Befangen den eigensinnigen und verbitterten Kritikern zugählt zu werden, deren Ermahnungen keiner Beachtung werth seien. Im Allgemeinen gleichen die Resultate der Kunstkritik heutzutage den von der Kanzel ausgehenden, an die Gemeinde gerichteten Sittenlehren. Hören wir, wie der in seinem heiligen Berufe emsig strebende Seelsorger sich nach den Resultaten seiner dreissigjährigen Bemühungen umsieht und sich gestehen muss, dass die sittlichen Zustände der ihm anvertrauten Herde von Jahr zu Jahr aus mancherlei Gründen sich verschlimmert haben, auch darum noch, weil die hohe Landes-Regierung durch Concessionirung einer Menge von Bier- und Branntweinschenken diesen Zuständen Vorschub leistet, so lassen sich auf unserem Gebiete nicht wenig Gründe für die sich darauf

[*]

kundgebenden Erscheinungen auffinden, die mit jenem dort eine Parallelie aushalten. Immer, wenn ich mich in letzter Zeit einer kritischen Danaiden-Arbeit unterzog, ist es mit dem Vorsatze geschehen, dass es die letzte sein solle, um die Summe von Täuschungen nicht noch zu vergrössern. Allein die fortan in fast ungeschwächter Kraft in mir wirkende Liebe zur Kunst machte alle diese Vorsätze zu nichts und trieb mich immer wieder in ihrem Interesse in die Arena. So heute dessgleichen, und soll das Vorliegende den in den Cäcilien-Vereins- und Museums-Concerten allhier zu Frankfurt sich offenbarenden Irrthümern vorzugsweise gewidmet sein.

Voraus mag bemerkt werden, dass mein bisheriges Schweigen zu diesen Dingen keineswegs auf ein Einverständsein damit schliessen lassen darf, wie Verschiedene glauben wollen; der Grund dieses Schweigens ist kein anderer, als Wahrung der Gemüthsruhe, darum ich für gerathsam fand, den Aufführungen im vorigen Winter möglichst auszuweichen, da ich schon bei Anhörung der beiden ersten Museums-Concerte im November 1860 die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass die Auffassungsweise classischer Instrumental-Musik bei dem jetzigen Dirigenten dieselbe geblieben, wie sie mir aus den Vereins-Concerten in den Jahren 1847 und 48 zu Münster bereits bekannt geworden war.

Hätte Herr Müller wohlgemeinte Winke hinsichtlich seiner Verfahrungsweise beachten wollen, so müsste diese längst eine andere sein, daher weiteres Berühren überflüssig machen. Gleich bei Beginn seiner öffentlichen Wirksamkeit im Museum äusserte ein Referent im Feuilleton der N. Frankfurter Zeitung (Nr. 168): „Der Dirigent habe mit einem ganz neuen Tempo, genannt „Ueberstürzung“, oder auch „Jagen“, überrascht.“ Aehnlich lautende Bemerkungen waren im Verlauf der Dinge in demselben Blatte wiederholt zu lesen. Insbesonders soll einer nach Aufführung der Bach'schen *H-moll-Messe* am Charfreitag gleichfalls in jenem Blatte befindlichen Kritik (die auch in Nr. 16 dieser Musik-Zeitung Aufnahme gefunden) hier Erwähnung geschehen, weil sie offenbar aus kundiger Feder geflossen und der Leistung im Allgemeinen und Speciellen, so durch Lob wie Tadel, gerecht zu sein bestrebt war. Auch darin fanden sich mehrere Sätze der Messe, als in der Bewegung zu geschwinde, dem kirchlichen Charakter somit nicht angemessen, bezeichnet. Diese beachtenswerthe Kritik schloss mit nachstehenden Worten: „Es ist eine längst bekannte Thatsache, und jeder Dirigent weiss es, dass, je grösser der sich bewegende Körper ist, desto langsamer die Bewegung sein muss; aber nicht jeder Dirigent ist dessen immer eingedenk, nicht jeder hat immer die erforderliche Ruhe und Selbstbeherr-

schung . . . Wir hoffen aber auch, dass die Zeiten bei uns nicht mehr wiederkehren werden, wo der Director eines Vereins die wohlgemeintesten Winke verschmäht.“

Noch eine andere, nicht weniger beachtenswerthe Stelle soll aus jener Kritik hier Platz finden; diese lautet: „Die Aufführungen (der *H-moll-Messe*) unter Schelble lassen wir hier ausser Betracht, denn zwischen dem Cäcilien-Verein, der Kunst-Anstalt von damals und dem jetzigen, liegt eine Kluft, die sich immer mehr zu erweitern scheint.“ Wahrlich, ein betrübendes Geständniß! Es besagt zu deutlich, dass der von Schelble seiner Schöpfung aufgeprägte Charakter nicht mehr besteht, dass folglich die von ihm herrührenden Traditionen in jeder Beziehung bereits verschwunden sind. Wen sollte dies nicht zum Nachdenken bewegen?

Hat nicht etwa der verstorbene Messer zu dieser Aenderung der Dinge schon den Grund gelegt? Möglich. Achtungswerthe Männer, die dem Gründer dieses Vereins bis an sein Lebensende zur Seite gewesen und noch mit uns wandeln, wollen dies behaupten. Sollte aber Messer den unmittelbar von Schelble überkommenen Traditionen, sowohl in Bezug auf angemessene Tempi wie auf Schattirung des Vortrags, bis zu einem gewissen Grade wirklich ungetreu geworden sein, so war dies nur vorübergehend und lag zunächst in äusseren Veranlassungen. Man erinnert sich, wie nachtheilig die politischen Ereignisse der Jahre 1848 und 49 auf alle Kunst-Anstalten rückgewirkt haben. Was sich davon im Weichbilde dieser Mainstadt begeben, konnte nicht anders denn lähmend auf die Bestrebungen des Cäcilien-Vereins und seines Dirigenten einwirken. Jeder Andere an Messer's Stelle würde gleich ihm lässig geworden sein, wenn er häufig kaum ein Drittel der Mitglieder in den Proben und die Gesammtzahl derselben mehr und mehr im Abnehmen begriffen hätte sehen müssen. — Solchem in Wahrheit eingetretenen lethargischen Zustande des Vereins kam das Entstehen des Rühl'schen Vereins Anfangs 1853 zu Hülfe. Messer und der von ihm geleitete Verein ermannten sich plötzlich, denn in dem jungen Vereine hatte sich zu offenbar ein mit allen erforderlichen Eigenschaften ausgerüsteter Nebenbuhler gezeigt, der gleich beim Beginn seines Auftretens zu Vergleichen mit dem alten herausgefordert hat, die dessen Ehre und Ruhm gefährlich zu werden drohten.

In welchem Grade dieser neuerstandene Verein auf den alten und dessen Dirigenten förderlich eingewirkt, bezeugte schon die nächste Aufführung des Händel'schen *Josua* im November desselben Jahres. Zur Constatirung dieser plötzlichen Wendung mag eine Stelle aus meinem Berichte über diese Aufführung in Nr. 23 dieser Musik-Zeitung von 1853 in Erinnerung gebracht werden, des

Wortlauts: „... Die Aufführung des Josua muss fast in allen Theilen ganz ausgezeichnet, musterhaft genannt werden. Von der bestehenden Gewohnheit, die Soli von meist ganz Unfähigen vortragen zu lassen, war diesmal abgegangen. Es standen fünf ihrer Aufgabe gewachsene Sänger, darunter Hr. Caspari und die geschätzte, im declamatorischen Vortrage meisterlich bewanderte Fräulein Diehl (in der Partie des Othniel) den aufs sorgfältigste ausgefeilten Chören zur Seite und gewährten den Zuhörern einen Hochgenuss, wie er dort in so schönem Einklange ziemlich lange nicht geboten worden.“

Will man gerecht sein, so muss zugestanden werden, dass die Leistungen dieses Vereins sich bis zu Messer's Austritt im Januar 1860 im Ganzen auf der Höhe vor dem Jahre 1848 erhalten haben. Was seinen Nebenbuhler betrifft, so hatte sich dieser schon 1855 mit einer vortrefflichen Aufführung von Beethoven's *Missa solemnis*, worüber diese Blätter zu sagen wussten, dem anderen vollkommen ebenbürtig bewiesen. Es war überhaupt eine Lust, den Bestrebungen beider Gesangskörper zu folgen, zumal jede Aufführung dem Kenner deutliche Beweise von vorhandener Gesangskunde bei beiden Dirigenten liefert hat, die bekanntlich mehr denn andere Eigenschaften vor Irrthümern zu schützen vermag. Und dieses Schutzmittel schien in erhöhterem Grade bei Messer, als bei Rühl, auf Maasshalten bei Allegro-Sätzen eingewirkt zu haben. Dass übrigens der Erstere seit seinem Knabenalter den Gesang cultivirt hat, ist ja bekannt.

Ein wesentlich Anderer war Franz Messer der Instrumental-Musik gegenüber. Bei Berührung dieses Punktes muss ich es mir zur Stelle versagen, die theils positiven, theils nur muthmasslichen Gründe anzuführen, die bewirken, dass nicht jeder Dirigent in richtiger Auffassung und geschickter Leitung von Vocal- und Instrumental-Musik gleich glücklich ist, wie dies die Erfahrung lehrt. Solche Auseinandersetzung würde, da sie die meist nur geringe Befähigung der Opernmusik-Dirigenten bei Oratorien- und Instrumental-Werken hinzuziehen müsste, diesen Aufsatz zu weit ausdehnen.*.) Ueber Messer in dieser Beziehung

heisst es schon in Nr. 45 dieser Musik-Zeitung von 1854 u. A.: „Es passirt diesem Orchester-Director selten, dass er im Eingange eines Allegro-Satzes das entsprechende Tempo vergriffe; aber was wird daraus, oft schon, bevor das zweite Hauptmotiv eingetreten? Das einfache Allegro ist schon in ein Molto ausgeartet und wird von Periode zu Periode immer schneller, so dass es als Presto endigt. Im Gleichen widerfährt es jedem Andante, es endigt in der Regel als Allegretto“ u. s. f.

Diese Anführung zeigt, wie wenig Messer dem eilen- den Orchester zu widerstehen vermochte, mit dem er durch Dick und Dünn zu laufen pflegte, ohne an die fast in jedem Satze sich darbietenden Momente, die zu schnell gewordene Bewegung in etwas zu ermässigen, nur zu denken. Die Maschine war einmal im Laufen, lief daher ohne Recollection bis zum letzten Takte fort. Dieses den Tonwerken Unheil bringende Verfahren hatte sich in den letzten Lebensjahren Messer's, theils in Folge zunehmender Nervosität, theils aus anderen Gründen, auf einen so hohen Grad gesteigert, dass ich in Nr. 2 dieser Zeitung von 1859 zu erklären veranlasst wurde, dass derjenige, der einstens nach Messer den Platz am Dirigentenpulte im Museum einzunehmen berufen sein werde, falls er ein umsichtiger, in den Geist der Werke eingehender, aber auch fühlender Orchester-Führer ist, neun Zehntel aller classischen Instrumental-Musik von Grund auf mit dem Orchester einstudiren müsse. Nur zu bald ist jener Platz mit einem Nachfolger besetzt worden. Seit dessen Amtsantritte ist mehr als ein Jahr vergangen, ein viel längerer Zeitraum, als nöthig, um nach allen Seiten Umschau zu halten, wie sich denn die Dinge seitdem gestellt, ob sie nicht gar aus dem Regen unter die Traufe gerathen seien, ob das Maass der Irrthümer das frühere nicht noch überschreite.

Aus Dresden.

In Dresden floriren auch diesen Winter, wie immer, die Musik-Productionen; das liegt an dem gesunden Kern, an dem Central- und Glanzpunkte derselben, genannt die königliche Capelle. In der That, es ist erhebend, wahrzunehmen, wie dieses Kunst-Institut seiner Bestimmung treu bleibt, dabei jede hinzutretende Kraft dem Ganzen bald assimiliert oder etwaige Störungen nach und nach radical ausscheidet. Das ist ein normaler Organismus, vom Geiste der Kunst-Verbrüderung durchströmt. Wenn auch hier der Geschmack bisweilen nach Vorführungen modernster Tongebilde ausgreift, leitet

zweigen in der Mitte liegenden dritten, die Instrumental-Musik, gemeinhin zu behandeln pflegen. Sogar alte Capellmeister, deren künstlerischer Bildungsgang aus der früheren Epoche her datirt, stehen jetzt im Rufe, die Fortschritts-Theorieen unserer Zeit nach Kräften in Praxi auszuüben und ausüben zu lassen. Man thue nur die Augen auf, und man wird sehen.

*) Diese Aeusserung darf zu keiner Missdeutung Anlass geben. Theater- und Kirchen-Musik sind ihrem Wesen nach weit abstehende Zweige der Tonkunst, deren jede den ganzen Mann in Anspruch nimmt. Es kann daher nicht verkannt werden, dass eine andauernde Beschäftigung mit Opern-Musik den Sinn für den anderen Zweig abschwächt; aber auch umgekehrt. Dass das gegenwärtige Opern-Repertoire zu Dreiviertheilen aus entschieden schlechten Producten besteht und verderblich auf künstlerische Gesinnung und guten Geschmack aller damit Beschäftigten einwirken und sie mehr oder minder zu Handwerkern machen muss, das unterliegt keiner Frage mehr. Es kann somit auch keiner Untersuchung unterliegen, wie leider so viele Opern-Dirigenten den zwischen den genannten zwei Haupt-

ihn doch zugleich eine praktische Kritik, welche Alles prüft, das Beste behält, und die Liebe zum Classischen ist dabei so vorherrschend, ja, traditionel, dass ihr Stempel sich wohl bewahrt. In so fern gibt die Capelle für jede öffentliche Musik-Aufführung gewisser Maassen einen geistigen Kammerton an, nach welchem Alles, selbst das populäre Garten- und Local-Concert, sich zu stimmen bemüht ist. Capellmeister Rietz, welcher den geschätzten C. Krebs zur Seite hat, wusste die von Reissiger überkommenen Zügel energisch zu ergreifen, und versteht es, dieselben eben so consequent wie fein zu gebrauchen. So bildet sich denn unter fortwährend sorgfältiger Ueberwachung und tactvoller Gegenseitigkeit jener edle Ton im Vortrage aus, der, verbunden mit einer wahrhaft lauteren Technik, Alles zur schönsten Geltung bringt. Indem wir vor mehreren Jahren beklagten, unser erstes Orchester nur als Fundament und Träger der Oper und der Kirchenmusik bewundern zu können, hatten sich inzwischen regelmässig wiederkehrende Aufführungen durch den Tonkünstler-Verein und die Quartett-Soireen abgezweigt, welche sich der wärmsten Aufnahme erfreuten. Da nun hierzu noch ein Cyklus von je sechs Sinfonie-Concerten getreten ist, worin die Leistungen der Capelle so zu sagen culminiren, so sind in dieser Hinsicht wohl alle Wünsche befriedigt.

Nachdem unser berühmter, unvergesslicher Lipinsky sich aus Rücksicht für seine Gesundheit zurückgezogen hatte, wurde Herr Lauterbach als Concertmeister hieher berufen. Derselbe führte sich dem Publicum in einem eigenen Concerte vor und gab sich darin als Virtuose von echtem Schrot und Korn zu erkennen. Sein Ton ist edel und gehaltvoll, die Technik glänzend, der ganze Vortrag gediegen und voll künstlerischer Ruhe. Mit dem schon mehrmals rühmlich erwähnten Kammermusicus Hüllweck, der, unterstützt von gleich strebsamen Kunstgenossen, die oben bezeichneten Quartett-Soireen veranstaltete, hat sich Concertmeister Lauterbach vereinigt, um seine Wirksamkeit in der Kammermusik auch ausser Dresden zu verbreiten. Die Quartett-Akademieen von Concertmeister Schubert bieten Vorträge gewähltester Art. Die übrigen namhaften Kräfte der Capelle sind uns geblieben, und zu erwähnen bleibt der Hinzutritt einer neuen in der Person des Kammermusicus Grütmacher, der von Leipzig nach hier übersiedelte; auch dieser Künstler hat sich schon längst durch ein meisterliches Cello-spiel bekannt gemacht. Ausser ihm ist noch in Herrn Bruns ein Virtuose für Posaune verschrieben worden.

Was die dresdener Oper betrifft, so stehen ihr fast für jedes Fach die brauchbarsten Mittel zu Gebote, und sie ist im Ganzen vorzüglich ausgestattet. Leider aber war das Repertoire in der ersten Hälfte dieses Winter-Halbjahres nur wenig genügend, wofür vielleicht der Hauptgrund in den wiederholten Indispositionen mancher Sängerinnen und Sänger zu suchen ist; erst jetzt fängt es an, sich zu erholen, und wir hoffen eine Auferstehung gewisser Errungenschaften vergangener Jahre, welche der dresdener Oper zum Triumph gereichten: Armide, *Così fan tutte*, Euryanthe u. s. w. — Die Zauberflöte und Iphigenie auf Tauris sind, von Rietz sorgfältigst einstudirt, in Scene gegangen, und muthmaasslich würde uns auch die Entführung aus dem Serail in derselben Weise entgegen gekommen sein, wenn nicht die genannten Hindernisse eingetreten wären. Mit Nachdruck heben wir hervor, dass vor Kurzem die Zauberflöte unter Rietz und Idomeneo unter Krebs in tieferer Orchesterstimmung gegeben worden sind, und dass man ernste Vorbereitungen trifft, welche diese rationelle Umkehr für die Oper überhaupt festhalten sollen. (Wir behalten uns vor, ausführlichere, hierauf bezügliche Notizen und spätere Resultate in diesem Blatte mitzutheilen) Für die Operette hat man allerliebste Sachen, wie: „Die rothe Kappe“, „Die Dorfsängerinnen“ (Fioravanti), „Der Schauspiel-Director“, „Die schöne Müllerin“ u. s. w. angeworben, welche sämmtlich äusserst gelungen dargestellt worden sind. Verdi war

nur vereinzelt durch den Troubadour vertreten, und Gounod's „Faust“ erlangte auch hier keinen nachhaltigen Beifall.

Frau Bürde-Ney, die bekanntlich über siegesgewohnte Stimmittel zu verfügen hat, ist im Laufe ihrer Wirksamkeit am dresdener Hoftheater mehr und mehr einem hohen Ziele der Kunst zu geschritten. Während wir anfänglich an ihrem Gesange nur den herrlichen Timbre und eine eminente technische Fertigkeit bewundern konnten, wurde ihre Manier immer geschmackvoller, ihr Vortrag geläufigter und geistiger, so dass der geschlossene Kreis der Auserwählten und Priesterinnen für die Kunst jetzt ihrem Beitritte offen steht. Ein köstliches Thermometer für die Steigerung ihrer Leistungen gibt z. B. Donna Anna, welche Partie sich bei ihr immer hochdramatischer und begeisternder gestaltet. Frau Bürde-Ney hält das Grossartige stets maassvoll, der kühnste Wurf gelingt in ihrer Ausführung; auch weiss sie von dem Reichthume ihrer Verzierungen dermaassen passend zu wählen und charakteristisch anzuwenden, dass dieselben ihrem Gesange alsdann wirklich zum Schmucke dienen und sie auch hiermit Entzückendes und Imposantes erreicht. — Frau Jauner-Krall hat sich im lyrischen und naiven Genre bedeutenden Ruf erworben. Anmuth, Grazie und Zierlichkeit sind beneidenswerthe Gaben, um sich schnell in Gunst zu setzen, und Frau Jauner fesselt damit um so dauernder, als sich diese Eigenschaften bei ihr in natürlicher Frische bewähren und der Schminke oder Coquetterie nicht bedürfen. Deshalb gehören ihre Susanne, Zerline, Despina, Margarethe (Gounod's Faust) zu den Lieblings-Gestalten, welche das Publicum mit der lebhaftesten Freude begrüsst. — Auch Fräulein Weber, die dem eigentlichen Soubrettenfach angehört, ist sehr tüchtig und ganz besonders in den Pagenrollen (Figarо, Hugenotten), aber auch für das Komische und die Operette am Platz. — Frau Krebs-Michalesi (Mezzo-Sopran) gebietet nach wie vor über alle jene Charakter-Figuren, welche wir gewohnt sind, durch sie mit Effect und in edler Fassung vorgeführt zu sehen. — Die Herren Tichatscheck und Mitterwurzer sind Grosswürdenträger der Oper geblieben, obgleich der Erstgenannte sich in dasselbe Verhältniss zur Function an hiesiger Bühne begeben hat, wie Emil Devrient, welcher, zum Ehren-Mitgliede für das dresdener Hoftheater ernannt, nur während festgesetzter Zeit-Ab schnitte hier auftritt. Auch Herr Mitterwurzer theilt sich in Vorführung gewisser Partieen mit dem neuerlich hinzutretenen Opern-Mitgliede Herrn Degèle, dessen wohltonende Baritonstimme sehr gut zu verwenden ist. — Die Herren Rudolph, Eichberger, Freny, Weiss und Andere haben durch die Zeit bewiesen, welche tüchtige musicalische Kräfte wir an ihnen besitzen. — Herr Schnorr von Karolsfeld, seit wenigen Jahren hier engagirt, nahm bald eine ausgezeichnete Stellung ein, welche er auch fernerhin behaupten wird. Er ist wirklich dramatisch gebildet, wie alle Opernsänger es sein sollten, und sein Streben geht dahin, Gesang und Darstellung in edler Weise zu vereinbaren. Sein stummes Spiel ist ausgezeichnet, und die meisten Stellungen oder Bewegungen, nach besten Mustern studirt, sind geschickt und natürlich angebracht. Seine Stimme hat etwas von dem Mark der Tichatscheck'schen in sich, ohne der unverwüstlichen Heldenkraft derselben völlig gleich zu kommen; es ist ein kerniger, fester Ton, für den Tenor um so kostbarer, je seltener er jetzt in dieser Stimmlage zu finden. Im Vortrage zeigt sich immer hohes Verständniss, Geschmack, Maasshalten bei Gefühlstiefe, und zwar nicht allein im dramatischen, sondern auch im kirchlichen Stile und im engeren Bereiche des Concertgesangens. Gewiss dürfte es diesem gefeierten, mutig strebenden Künstler auch noch gelingen, der manchmal zu dunklen Färbung einiger Vocale und dem zu hörbaren Schärfen des Consonanten „ch“ seiner übrigens deutlichen und angenehmen Aussprache abzuholzen. — Die nämliche Tendenz, welche Schnorr von Karolsfeld für seine Kunst verfolgt, beseelt auch eine Sängerin, die, in Dresden ansässig, bis-

her in Kirchenmusik und Concert verdienstvoll gewirkt und sich vor Kurzem der Bühne gewidmet hat: Frau Sophie Förster. Dieselbe war durchaus berechtigt, diese Bahn zu betreten, da ein unverkennbarer Drang zur Darstellung ihrem Gesange innewohnt und demselben oft entschieden dramatisches Gepräge verlieh. Referentin ist Augen- und Ohrenzeuge der Studien gewesen, denen Frau Förster sich für die Bühne unterzogen, und nahm mit Freuden wahr, wie Declamation, Pantomime und Gesticulation eigentlich schon vollständig vorbereitet, nur der planmässigen Anleitung bedurften, um sich wie von selbst zu lösen und als bedeutend hervzutreten. Eine geschärfe feine Beobachtung, welche diese Künstlerin an eigene, wie an die Leistungen Anderer legt, hat sie dabei wesentlich unterstützt, so dass in verhältnissmässig kurzer Zeit ein Repertoire wichtiger Partieen für sie hergestellt war. Ihr Engagement in Meiningen begann sie im verflossenen November mit Norma, wonach Donna Anna, Agathe, Lucrezia folgten und woran sich Rosine, Susanne, Isabella (Robert) und andere schliessen werden. Für die lyrische Gattung und das Coloraturfach scheint sie am geeignetsten, obwohl sie vermöge einer mehrseitigen Darstellungsfähigkeit diejenigen von den grossen Partieen mit umfassen kann, welche ihrem Genre am nächsten liegen.

Die Einseitigkeit vieler Operndarsteller, welche nur den Gesang im Auge haben, und die übrige Action wenig oder gar nicht cultiviren, gehört mit unter die Uebelstände, welche Wagner mit vollem Rechte gegeisselt und grell beleuchtet hat. Obwohl dieser genannte Vorwurf nicht erst jetzt laut geworden, sondern schon lange vor Wagner ausgesprochen war, ist es um so bedauerlicher, dass die Nothwendigkeit einer solchen künstlerischen Anforderung trotz der leuchtenden Vorbilder Einzelner und des kritischen Raisonnements Vieler die Mehrzahl noch so wenig durchdrungen hat.

Möchten doch alle — besonders junge — Kräfte, welche sich für die Oper bestimmen, eben so technisch im Spiel wie im Gesange geübt werden; möchten die Lehrmethoden für Dramatik den musicalischen Ausdruck und dessen Uebereinstimmung mit der ganzen Darstellung heranbilden! Dass fortgesetzte Selbsterziehung hierin wie überall erst zur Vollendung führen kann, ist natürlich, und so wollen wir nicht unterlassen, mit diesem Hinweis zugleich zweier jugendlicher Sängerinnen zu gedenken, welche vor einiger Zeit unserer Oper beigetreten sind. Fräulein Alvsleben besitzt eine hohe Sopranstimme von ätherisch reinem, hell schimmerndem Klange, deren Ton in jeder Beziehung wohlgebildet, ausfüllend, wenn auch nicht eigentlich stark zu nennen ist. Im Vortrage zeigt sich Geschmack, im ganzen Erscheinen natürlicher Anstand. Besonderes Gewicht ist auf die fundamental musicalische Ausbildung zu legen, welche Genannte durch eigenes Talent und Unterricht (Dresdener Conservatorium, Gesang: Herr Kammermusicus Thiele) erwarb, und vermöge welcher sie in den Stand gesetzt worden, schon mehrmals plötzlich während der Vorstellung oder kurz vor Beginn derselben für eine andere Sängerin einzutreten. Zu wünschen ist, dass eine höhere Begeisterung sich ihrer Empfindungen bemächtige, dass Manches belebter, dramatischer sich kund gebe. Da aber Fräulein Alvsleben mit ihren oben erwähnten Vorzügen auch noch die persönlichen Eigenschaften der Bescheidenheit und Klugheit vereinigt, welche sie z. B. dadurch an den Tag legt, dass sie heute Margaretha von Valois, Irene (Rienzi) oder Bertha (Prophet) und morgen eben so willig eine Brautjungfer oder das Bärchen singt, ist zu erwarten, dass sie ohne Selbstüberschätzung überall um so sicherer Fuss fassen und ihr Ruf sich um so schneller ausbreiten werde. Fräulein Baldamus hat uns als Pamina und Gräfin Rosine mit einer schönen Stimme bekannt gemacht, welche dem Umfange, dem Timbre und der gleichmässigen Kraft nach eine grosse genannt werden muss und eigentlich das Ton-Material für hochdramatische Partieen mit sich führt. Jedoch lässt schon die technische Ausbildung am

Gesange zu wünschen übrig (harter Ansatz in den Mitteltönen), und der an sich weiche, volle Stimmenklang sowohl, als auch die brillante Figur sprechen zu wenig aus. Wie wir erfahren, bemüht sich diese junge Dame, durch fortgesetzte Studien vorzuschreiten, und möge dieses lobenswerthe Streben mit Erfolg belohnt werden!

Dresden, im Januar 1862.

Louise Nitzsche, geb. Kindscher.

Aus Mainz.

Den 6. Januar 1862.

Ich habe Ihnen von einem Concerte zu berichten, welches am 3. d. von Herrn Capellmeister Lux veranstaltet wurde, und aus doppeltem Grunde verdient durch Ihre geschätzte Zeitung zur Kenntniss weiterer Kreise zu gelangen. Denn erstens wurde dasselbe durch die grosse Zahl der mitwirkenden Kräfte zu einem aussergewöhnlichen gestempelt, indem das Orchester allein über 70 Stimmen zählte, zusammengesetzt aus den für Streichmusik brauchbaren Kräften der hiesigen drei preussischen Militär-Musikcorps und mehreren Mitgliedern des darmstädter, wiesbadener und des hiesigen Theater-Orchesters. Zweitens galt es die Aufführung des preisgekrönten Krönungs-Marsches von Fr. Lux, dessen Partitur mit der Dedication an Se. Maj. den König von Preussen vor Kurzem bei Bock und Bote in Berlin erschienen ist. Obwohl es schwer hält, nach einmaligem Anhören über diese Composition ein umfassendes Urtheil zu fällen, so wurde doch von allen anwesenden Musikverständigen anerkannt, dass diese im grossen symphonischen Stile angelegte Tonschöpfung mit voller Wahrheit ein Meisterwerk zu nennen ist, und von hinreissender Wirkung sein muss, wenn die Besetzung der Geigen-Instrumente so stark genommen wird, wie wir sie bei unseren Musikfesten gewohnt sind; wenn ferner statt einer Harfe deren vier ihre bedeutende Partie ausführen, und endlich, wenn eine wirkliche Orgel (statt, wie hier, Blasphonie) in der zweiten Hälfte der Composition ihre ehaben Klänge mit dem Orchester verbindet. Entsprechend dem Motto: „Der Herr hat ihn beschirmt, Er gebe ihm echten deutschen Muth, dann wird der Sieg nicht fehlen“ —, sind die Hauptmotive der Composition in wahrhaft genialer Weise verwebt mit dem Chorale: „Nun danket Alle Gott“, dann mit jener reizenden Stelle aus dem Arndt-Reichardtschen Vaterlandsliede: „So weit die deutsche Zunge klingt“ u. s. w. — und endlich mit dem „Heil Dir im Siegerkranz“, welches die Harfen anstimmen und in prachtvollen Figuren durchführen, während das Orchester die jubelnden Klänge des Marsch-Thema's weiter führt, und die Orgel jetzt die feierlichen Acorde des obigen Chorals in das Ganze hineinbrausen lässt. Die Aufnahme der Composition Seitens des Publicums war eine enthusiastische und sind schon Stimmen laut geworden, welche eine Wiederholung in unserem Theater wünschen, weil einestheils die Räume des Frankfurter Hofes, obwohl mit etwa 1500 Personen angefüllt, nicht hinreichten, das herbeigeströmte Publicum zu fassen, und dann auch von Allen eingesehen wurde, dass bei diesem grossartigen Tonwerke ein mehrmaliges Anhören durchaus nothwendig ist.

Von anderen Sachen wurden aufgeführt der auf dem nürnbergischen Gesangfeste bereits zur Geltung gekommene Germania-Marsch von F. Lux, welcher hier, nicht wie in Nürnberg, von Blas-Instrumenten, sondern seiner ursprünglichen Bestimmung gemäss, vom vollständigen Orchester ausgeführt wurde. Die Wirkung war daher eine grössere und rief einen lange anhaltenden Beifallssturm hervor. Dann hörten wir ferner Gluck's unvergleichliche Iphigenien-Ouverture, zwei italiänische Coloratur-Arien von der vorzüglichsten Sängerin Fräulein Tipka aus Wiesbaden, und von einem angehenden Tenoristen, Hrn. Lorenz Riese (Schüler des Kammersängers Koch in Köln) die

Scene aus dem Freischütz, und die Romanze aus der Euryanthe, wodurch er hier in seiner Vaterstadt mit seiner vielversprechenden Stimme unter grossem Beifall sein erstes öffentliches Auftreten feierte.

Herr Capellmeister Marpurg wird, wie uns mitgetheilt wird, am 15. Januar die Capellmeisterstelle am hiesigen Stadttheater niederlegen und sich auf Reisen begeben. An seine Stelle tritt mit dem angegebenen Zeitpunkte Herr Gustav Schmidt, der langjährige Capellmeister des Stadttheaters in Frankfurt a. M. Wir brauchen kaum zu sagen, dass die Nachricht von dem Weggange Marpurg's bei allen Gesang und Musik-Freunden in unserer Stadt allgemeines Bedauern erregt, denn was er als musicalischer Leiter des I amengesang-Vereins und der Liedertafel, namentlich zuletzt noch als Dirigent des grossartigen vierten mittelrheinischen Musikfestes geleistet, wird hier nicht in Vergessenheit kommen, eben so wenig wie seine Verdienste um die hiesige Oper.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 7. d. Mts. hörten wir in der dritten Soiree für Kammermusik zwei schöne Violin-Quartette: von Mozart das in *F-dur* mit dem prächtig lebendigen Schlusssatze, und von Beethoven das in *D-dur*, Op. 18, jenes liebliche, so recht echt deutsch-melodische Tongebilde, das sich, wie seine fünf Schwesterbilder desselben Werkes, jetzt so oft in den Hintergrund gestellt sieht, weil es Mode ist, die Periode der unserer Zeit würdigen Quartette erst mit Beethoven's Op. 59 oder gar erst mit Op. 95 zu beginnen, oder noch besser erst mit Schumann. Damit wir nun auch diesen Abend nicht leer ausgehen sollten an moderner „Inhaltsmusik“, so war zwischen die zwei anmuthigen, durch melodischen Gesang, tieles Gemüth und hohe wissenschaftliche Bildung bezauberten Schönen ein Ungetüm eingeschoben, genannt Clavier-Trio in *B-moll* von Robert Volkmann, ein total formloses Geschöpf, das auf dunkeln, düsteren Wegen wandelt und sich zur Veränderung ein paar Mal über Felsen und Erdschlippe kopfüber stürzt, dass man glaubt, „es liege da mit viel Tausenden“, wie Egmont sagt, im Abgrund; aber nein, es stöhnt und klagt von Neuem von unten herauf und hält uns noch eine lange Weile nieder in derselben angstvollen Spannung, die es von vorn herein hervorrief. Diese war im Anfange noch allenfalls zu ertragen, weil man da etwas erwartete; am Schlusse aber, wo man nach halbstündigem Harren überzeugt war, dass nichts komme, wurde sie unerträglich und schlug in grässliche Langeweile um. Sollte das Publicum etwa durch den Vortrag dieses Werkes (der übrigens in den Händen der Herren Hiller, Grunwald und Schmitt ein durchaus vollendet war) einen Vorgeschmack von dem neuesten Fortschritte der Kammermusik bekommen, so ist der Zweck vollkommen erreicht worden. Das Publicum ist sich jetzt ganz klar darüber. Uebrigens wäre es zur Ehrenrettung Volkmann's, des gewiss begabten, aber seine Gaben missbrauchenden Tondichters, wünschenswerth, dass in einer der folgenden Sitzungen eines von seinen Violin-Quartetten vorgeführt würde, vielleicht das in *E-moll*, Op. 35, das wir gerade desswegen vorschlagen möchten, weil dem sonst so düsteren Componisten über dieses Quartett der Vorwurf einer zu grossen Klarheit und Weichheit gemacht wird, wie wir irgendwo gelesen haben. — Angenehme Abwechslung brachten die Gesang-Vorträge des Fräuleins Genast; nur können wir es nicht wohl begreifen, dass eine so gebildete Sängerin eine so dilettantische Wahl trifft, wie die Tenorlieder „Am Meere“ und „Mein“ von Schubert bewiesen; es ist doch gar zu spasshaft, wenn ein Mädchen entzückt in die Welt singt: „Die geliebte Müllerin ist mein!“ Von J. Raff hörten wir durch sie ein allerliebstes „Lied im Volkstone“, das auch allgemein ansprach.

In dem nächsten Gürzenich-Concerte, Dienstag, den 14. d. Mts., werden Rob. Schumann's Compositionen: „Scenen aus Göthe's Faust“ für Solostimmen, Chor und Orchester, vollständig aufgeführt. Von den Solostimmen (deren zwölf bis fünfzehn sind) wird die Partie des Faust durch Herrn Stockhausen gesungen werden.

Am 5. d. Mts. hatte der kölner Sängerbund eine öffentliche Liedertafel im zweiten Saale des Gürzenich veranstaltet, an welcher über 200 Personen fröhlichen Anteil nahmen. Der Bund bekundete unter seinem gegenwärtigen Dirigenten Herrn Bitter bedeutende Fortschritte durch den Vortrag besonders der drei ersten Lieder von Abt, Bertelsmann und einer schönen Volks-Melodie: „Des Reiters Abschied“. Ausserdem fehlte es nicht an heiteren musicalischen Vorträgen, welche, mit dem eigenthümlich kölnischen Humor ausgeführt, die Gesellschaft ergötzten. Doch dürfte dabei auf die nahe liegende Gefahr, etwas zu weit von dem künstlerischen Zwecke des Sängerbundes abzukommen, aufmerksam zu machen sein.

Wiesbaden, 7. Januar. Die Proben zu F. Hiller's Oper: „Die Katakomben“, Text von M. Hartmann, sind in vollem Gange. Die erste Aufführung auf dem hiesigen Hoftheater ist auf den 2. Februar festgesetzt.

† **Amsterdam**, 5. Januar. Das erste Concert der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst“ fand am 21. December v. J. im Parksaale unter Leitung Rich. Hol's Statt. Es wurden Mendelssohn's „Walpurgisnacht“, eine Arie mit Chor aus Beethoven's Maccabäern („Christus am Oelberge“) und „Das Lied von der Glocke“, jene veraltete Composition von A. Romberg, aufgeführt — ein Programm, dem sich R. Hol, der hier als ein eifriger Propagandist der Schule von Liszt, Wagner & Comp. auftritt, nur ungern gefügt haben mag. Die Arie von Beethoven wurde von unserer so beliebten Frau Offermanns van Hove sehr schön gesungen, aber die Ausführung der grösseren Cantaten war in jeder Hinsicht mangelhaft; das Orchester war schwach, der Chor sang nicht rein, die Tempi wurden namentlich in der „Glocke“ entstellt, mit Einem Worte: der Dirigent blieb hinter seiner — freilich lästigen und schwierigen — Aufgabe zurück, und die ganze Aufführung entsprach den Erwartungen nicht, die man von einem so bedeutenden Vereine hegt. — Nächstens werden wir das alljährliche Musikfest des Vereins des heiligen Vincenz von Paula unter der Direction des Herrn Heinze feiern, worüber wir seiner Zeit berichten werden, während derweilen die Concerte in *Felix Meritis* und im Parksaale auf einander folgen und einander gleichen werden, die manchmal Interesse erregen, öfter aber langweilig und von nicht eben ernstlich gemeinter künstlerischer Tendenz sind. — Die italiänische Oper hat sich aufgelöst. — August Kömpel ist zu uns zurückgekehrt; er spielte am 4. Jan. hier zum dritten Male, und zwar in dem Concerte der Liedertafel „Euterpe“, mit ganz ausserordentlichem Erfolg Spohr's Gesangscene, ein *Air varié* von *Vieuxtemps* und eine anmuthig melodische *Réverie pour le Violon* von *Ed. de Hartog*. Nach jedem Stücke wurde er zwei Mal stürmisch gerufen. Er spielt den 8. d. Mts. in Dordrecht und den 18. in Utrecht. Seit Wieniawski hat kein Violinist in Holland einen solchen Erfolg gehabt, wie er. — Der Violoncellist Davidoff aus Leipzig hat hier in *Felix Meritis* und im Haag gespielt und eine günstige Aufnahme gefunden.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appelhofplatz Nr. 22.

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.