

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. II.

KÖLN, 18. März 1854.

II. Jahrgang.

### Joh. Seb. Bach's Werke.

Die Arbeiten der Bach-Gesellschaft schreiten rüstig vorwärts, und die Theilnahme wächst für das edle Unternehmen, das weit über sein Vaterland hinaus des Kernmenschen unter den Tonmeistern grosses Leben und Wirken verewigen soll. An uns, den Jüngeren und Empfangenden, ist es nun, diesen Werken Wirkung zu geben, dass sie wiederklingen und ferner die Frucht bringen, dazu der Meister sie gepflanzt hat. Künstler und allerlei Volk trete herzu, den köstlichen Schrein zu öffnen und aus seinen Edelsteinen zu wählen, was jedem ziemlich ist. Ihn zugänglich zu machen, ist kein Mittel, als ernstes Erleben und Wiederbeleben; die Mühe der Uebung trägt goldene Frucht. Es liegen uns jetzt drei Bände dieser Gesamtausgabe vor. (Ueber den Inhalt des ersten ist der Bericht in Nr. 96 und 98 der früher von uns herausgegebenen Rheinischen Musik-Zeitung, Jahrg. II., 1852, zu vergleichen. Die Redaction.)

Der zweite Band, Anfang 1853 erschienen, enthält wiederum zehn Kirchen-Cantaten, Nr. 11 — 20, XVI und 327 Seiten. Sie sind, wie die des ersten, nur Bruchtheile aus den vollständigen zwei oder mehreren Kirchen-Jahrgängen, deren Fülle allein schon in Erstaunen setzt, wenn man gar nicht der übrigen Werke (Clavier-, Orgel-, Geigen-Sonaten, Suiten etc.) gedenkt. Und in dieser überwältigenden Menge seiner Thaten ist kaum eine der anderen ähnlich. Denn auch wer sich in den alten Sebastian gänzlich hineingelebt hat, so dass er die geliebten Züge wieder kennt, wo er ihnen begegnet in den tiefhallenden Schlüssen, den brausenden Tiefen jener Tonwandlungen so fern und nah, erschütternd und lieblich — ja, selbst wer sich an einzelnen Herbigkeiten Sebastianischen Eigensinns den Kopf zerstösst und an den unerbittlichen Consequenzen strenger Durchführung nur den arbeitenden Schulmeister zu erkennen befähigt ist, den genialen Schöpfer aber nicht begreift — : Alle müssen doch übereinstimmen, den Reichthum seiner Kunst zu bewundern, die alle Regionen

des Tonlebens erschöpft, in allen heimisch, selbstständig, frisch und neu waltet, in den wichtigsten Grundzügen die neue Zeit in sich trägt und die Quelle alles Besten ist, was die späteren Tage erworben. So ist es wirklich; die so genannten Romantiker sind aus den überströmenden Quellen seiner Enharmonik ernährt, die sein strahlsinniger Geist aus der gleichschwebenden Temperatur entwickelte; diese Temperatur wiederum, wie sie nach Zerlösung der Kirchentöne nothwendig geworden, ist seine Erfindung, wie auch der Fingersatz und die Virtuosität seine Erfindung ist, soweit man eines Einzelnen Kerngedanken im Zeitgewande Erfindung nennen darf. An dergleichen muss man die junge Welt erinnern, die sich klüger hält als den Alten vom Berge, oder die ohne ihn meint auf den Gipfel der Kunst gelangen zu können.

Aber auch dem Volke sind seine Werke gegeben. Es ist ein böses Vorurtheil, von faulen Halbkünstlern erfunden, als sei der alte Bach nur für die Gelehrten. Die so sprechen, haben ihn nicht ergriffen, oder nie versucht, dem Volke zu geben, was des Volkes ist. Bach's Zeitgenossen, die freudigen Hörer seines Wortes, waren nicht gelehrter als wir, aber sie standen mit Einfalt und Hingebung in der Kirche, und er wagte, ihnen zu geben, woran sie empor klimmen möchten zu höherem Verständniss. Diese Cantaten, wie sie noch heute am selben Orte wie vor hundert Jahren ein Schüler-Chor vorzutragen pflegt, waren damals bestimmt, vor und nach der Predigt vernommen zu werden; eine Erhöhung der Liturgie im evangelischen Geiste, die auch uns zu Gute kommen wird, je mehr sich das erwachende Bedürfniss nach lebendiger Sonntagsfeier verbreitet und vertieft. — Zwar sind sie nicht in dem Sinne rein kirchlich, wie die schönen alten Lieder vor dem dreissigjährigen Kriege; aber der rhythmische Choral, wo er sich Bahn bricht, wird nicht dem alten Bach oder dem künstlerischen Gesange Eintrag thun, sondern vielmehr eine brünstige Liebe entzünden, Gott in tausend Zungen zu preisen und ihm zu lobsingen „mit Cymbeln und Pfeifen“! — Und in dem grossen Welt-Chor des Evangeliums haben

Eccard und Bach jeder seine Stelle, die ihm von Gott angewiesen, mit Ehren erfüllt, und werden es fürderhin thun, wie Er es will.

Von den Cantaten des II. Bandes sind drei festliche: auf Ostern, Himmelfahrt und Michaelis; die übrigen auf Jubilate, Sexagesima, Neujahr (Beschneidung), zwei Trinitatis- und zwei Epiphaniastage. Die Tonarten sind durchweg die modernen, nur das „Herr, Gott, Dich loben wir!“ entfaltet die ersten vier Zeilen des alten ambrosianischen Gesanges mit Anklängen an den äolischen Kirchen-Ton (zum Beschneidungsfeste, Cant. 16). Auffallend ist, neben der übrigen Mannigfaltigkeit der Gestaltung, dass hier in drei Cantaten die Anfangs- und Schluss-Tonart nicht dieselbe ist, indem die 12., 13., 14. Cantate alle drei in *B-dur* schliessen, nachdem sie in *F-moll*, *D-moll*, *G-moll* begonnen. Dieses ist gegen die Gewohnheit sowohl der Zeit als Sebastian's. Ein innerer Grund dazu scheint dieser zu sein, dass dem düsteren Eingange ein freudig erhobener Schluss antwortet; doch bleibt es unerklärt, warum nicht die gewöhnliche Weise des Kirchenschlusses, im *Dur*-Dreiklang jeder vorhandenen Tonart zu schliessen, gebraucht ist. In grösseren Gebilden, wie im *Messias* und in der *Matthäus-Passion*, kann solcher Zwiespalt nicht verletzen; in kleinerem Raume ist er fühlbar, selbst den ungelehrten Hörer überraschend.

Die eilfte Cantate, auf das Himmelfahrtfest, hat einen fröhlich prächtigen Eingang und einen gewaltigen Schluss-Chor, beide mit grossem Reichthume von Instrumenten ausgestattet, welche in mannigfaltigen Strömungen zwischen den Singstimmen hindurchwallen. — Nach ein paar sinnvoll rührenden Recitativen tritt eine Alt-Arie ein, von welcher die Redaction (S. XIII des Vorwortes) bemerkt, es sei das *Agnus Dei* der *H-moll*-Messe ihr gleich; das ist mit der Beschränkung zu verstehen, dass das Grund-Thema, *Ritornell* und *Continuo* gleich ist, während der Gesang wesentlich andere — hier schönere — Figurationen bietet. In ähnlicher Weise hat Bach öfter einzelne Sätze verschiedentlich gebraucht, doch niemals wörtlich abgeschrieben; so in diesem Hefte Cant. 17, S. 203, wo das Fugen-Thema dem der *G-dur*-Messe (Clavier-Auszug v. Gleich auf S. 31) buchstäblich gleich, aber die Ausführung wesentlich verschieden ist, worüber Winterfeld *Evg. K.-Ges.* 3, 422, nähere Auskunft gibt. So auch das *Gratias* der *G-dur*-Messe, welches Winterfeld Th. 3, Beisp. 156, mit deutschem Texte gibt, beidemale wesentlich verschieden, die deutsche Art schöner. — Von eigenthümlich schlagender Wirkung ist der strenge Canon *alla Quinta* in dieser Can-

tate, S. 33, zu den Worten: „Dieser Jesus, welcher von euch ist aufgenommen gen Himmel etc.“ — Hierauf, nach dem Vortrage des Evangeliums, singt eine Sopranstimme zärtliche Töne zu den Worten: „Jesu, Deine Gnadenblicke kann ich doch beständig sehn.“ — Merkwürdig ist, in der Orthographie hier einem Fehler zu begegnen, den viele neuere Partituren auch bieten: das grosse *D* findet sich mehrmals in der Zeile des Grundbasses, wo es mindestens den Contrabässen unspielbar ist, z. B. S. 4.

Die zwölfte Cantate beginnt schauerlich düster mit einer Sinfonie und darauf folgendem chromatisch bewegtem Chor: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Noth sind der Christen täglich Brod“, mit fernen Anklängen an die Modulation des *Crucifixus* in der *H-moll*-Messe. Durch ähnliche Dornen und Spitzen windet sich der Altgesang S. 71: „Kreuz und Krone sind verbunden“, — bis endlich der Bass warm, entschlossen auftritt: „Ich folge Christo nach!“ in einem melodisch anmuthenden Gesange mit freifugirter Geigen-Begleitung. Stachelig und sonderlich (S. 76) beginnt der Tenor: „Sei getreu! alle Pein wird doch nur ein Kleines sein!“ in zerissenen Melismen ohne Frieden, gleichwie ein Halbgläubiger — aber die Posaune sagt ihm, was ihm fehlt; sie bläs't, in hellen Tönen darüber schwebend, den *Cantus firmus*: „Jesu, meine Freude!“ Diesem antwortet der Schluss-Chor: „Was Gott thut, das ist wohl gethan!“ wo ebenfalls über der Melodie der Singstimme sich eine freie Oberstimme im Posaunen-Ton emporschwingt. Eine ähnliche Wendung S. 288 ist noch wirksamer, als diese.

Weniger anmuthend ist die dreizehnte Cantate, die viel Schwieriges und Mühevolleres bietet; nur die Alt-Arie mit dem *Cantus firmus*: „Freu dich sehr, o meine Seele!“ (S. 87) scheint lieblich durch das Düstere.

Ganz abscheulich klingt der chromatische Anfangs-Chor der vierzehnten Cantate, wenn man ihn flüchtig anblickt; nur ein sehr geübter Chor und sehr tüchtiger Dirigent wird ihn nach Würden geniessbar darstellen. — Den zweiten Satz dieser Cantate bildet eine der grössten und kühnsten Sopran-Arien zu den Worten: „Unsere Stärke ist zu schwach!“ — in verwandtem Tone folgt der Bass: „Gott, bei Deinem starken Schützen,“ — der Schluss-Choral ist herbe, dem ersten Chor anklingend, zagend, zögernd, mühevoll.

Frische Lebensluft weht durch die Oster-Cantate (15, S. 135); wie Geruch des Lebens zum Leben schwingt sich's auf: „Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.“ Diese Cantate ist zweitheilig, wie ausserdem

noch in diesem Hefte die 17. und 20.; wahrscheinlich vor und nach der Predigt zu singen, und daher jeder Theil selbstständig schliessend. Im zweiten Theile waltet die rührend pietistische Weise über, die sich an die sonderbaren daktylischen Verse, deren poetischer Werth gering ist, ziemlich enge declamirend anschliesst, doch selbst das Unpoetische zu verklären weiss.

Die (16.) Neujahrs-Cantate hat zu Anfang einen figurirten Satz zum *Cantus firmus*: „Herr, Gott, Dich loben wir!“ der in hoher Einfachheit gewaltig ist. Kräftiger Jubel erklingt im zweiten Chor: „Lasst uns jauchzen!“ wo die tonischen Effectkünste, mit wenigen Stimmen Vielstimmigkeit zu erzeugen, zu bewundern sind. Wundervoll zärtlich ist die Tenor-Arie: „Geliebter Jesu allein etc.“ (S. 194), in der Weise der Orgel-Trio's und jenes unvergleichlichen Satzes, den Winterfeld (Ev. K.-G. 3, S. 210 der Beisp.) mittheilt, streng dreistimmig ausgeführt.

Ein glänzend heiteres Licht ruht über dem Eingang-Chor der siebenzehnten Cantate: „Wer Dank opfert, der preiset mich!“ dessen Fugenthum oben erwähnt ist. — Ein Sopran-Gesang folgt von wundersamer Schönheit, tiefer Gluth und doch allerschärfster Kunstgestalt (S. 214), indem die beiden Geigen canonisch *alla Quinta* begleiten; das Wundersame ist nur, dass der Nichtkünstler das kaum merkt und von dem Kunstwerke doch gefangen wird. — Den zweiten Theil beginnt ein Tenor voll zärtlichen Entzückens; er erzählt von dem dankbaren Samariter, der gesund geworden, preiset Christi Güte in einer Arie und leitet so den einfach warmen Schluss-Choral ein, der die Melodie: „Nun lob mein Seel den Herrn!“ in der ältesten Gestalt des Tripel-Rhythmus singt zu den Worten: „Wie sich ein Vater erbarmet“. — Sonderbar, dass hier auch in der Harmonieführung sich leise Anklänge an Eccard und die alte Zeit finden.

Die achtzehnte Cantate bietet viel Sonderbares. Ein höchst widriger Text wird von Solostimmen mit zwischenstimmigem Chor wunderlich herbe zerarbeitet (S. 238 — 247) — erst im Sopran-Solo: „Mein Seelenschatz ist Gottes Wort“ (S. 248), athmet man wieder auf zu seelengesunder Stimmung, worauf der Schluss-Choral die Melodie: „Durch Adam's Fall“, in ernstem Tone wehmüthig erhoben singt. Die einleitende Instrumental-Sinfonie ist interessant durch die Zusammenstellung von vier Violinen mit zwei Flöten; letztere stehen im französischen Violinschlüssel, wonach die unterste Linie *g* bedeutet, wie die Vorrede S. XV erläutert; es fehlt dort die nähere Bestim-

mung, dass die Flöten in *B* stehen, was sonst unerhört ist, hier aber aus der Partitur erhellt.

Recht ritterlich fährt daher der fugirte Chor Cantate neunzehn (Michaelisfest), in welchem der Kampf zwischen Engeln und Teufeln schwebend in Tonbildern vorüberzieht; kühne und gewaltige Töne, leider an matte daktylische Reimereien geknüpft. Der Sopran folgt mit einem fröhlichen, lieblichen Triumph-Liede. Voll unruhiger Sehnsucht ruft eine Tenorstimme den Engeln entgegen: „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!“ wozu die Posaune in der Höhe (wie S. 76) den Choral singt: „Herzlich lieb hab' ich Dich, o Herr!“ — Dasselbige Wort bekräftiget der Schluss-Chor: „Lass Dein' Engel mit mir fahren“, in der Melodie „Wie nach einer Wasserquelle“, wiederum mit obschwebendem Posaunenhall, wie S. 78.

Die letzte (20.) Cantate zum 1. Trinit.-Sonntag ist wiederum zweitheilig über den Choral: „O Ewigkeit, du Donnerwort!“ dessen *Cantus firmus* der Anfangs-Chor in zwei Strophen würdig auslegt, umwunden von einem Doppel-Chor von Geigern und Bläsern, je dreistimmig in geistreicher Wendung Figuren und Melismen wechselseitig entlehnend und vertauschend. Eine Alt-Arie von sehr bissigem Charakter (S. 314), ein Tenor-Gesang von vieler Virtuosität (S. 304) und ein paar Recitative zu höchst widerwärtigem höllischem Texte (S. 308) haben nichts Anmuthendes, kaum noch Kirchliches an sich; desto edler klingt dazwischen der männliche Gesang: „Gott ist gerecht in seinen Werken.“ Der zweite Theil wird ebenfalls durch eine Bass-Arie eröffnet von kühnem Klange mit glänzender, gleichsam siegprangender Begleitung: „Wacht auf, verlorne Schafe!“ (319.) — Die weibliche Stimme, welche hierauf der Eitelkeit dieser Welt absagt (323), scheint sich allerdings etwas ungerne davon zu trennen und stellt diesen Unwillen sehr dramatisch dar; recht warm und liebevoll dagegen und gleichwie ängstlich warnend singen dann Alt und Tenor zusammen, vom einsamen Contrabass begleitet: „O Menschenkind, hör' auf geschwind, die Sünd' und Welt zu lieben!“ — Beide Theile schliesst der einfach parallelstimmige Choral, wie ihn bereits Becker in seinen 371 vierstimmigen Chorälen Nr. 26 mitgetheilt hat.

Der Druck und die Ausstattung sind, wie das vorige Mal, des vaterländischen Unternehmens würdig, ein schönes Denkmal technischer Sorgfalt, im Verhältniss des Preises glänzend schön zu nennen. Folgende Druckfehler (Stichfehler vielmehr) sind uns bei erster Lesung aufgefallen:

Zu lesen: Seite 38, Zeile 1, Tact 4, Fl. 1: *d* statt *h*.

Zu lesen: S. 78, Z. 1 und 2 in der Oboenstimme fehlen die Fermaten.

Zu lesen: S. 139, Z. 4, T. 2, Continuo zweite Note (*g*) muss mit 6 beziffert werden.

Zu lesen: S. 178 muss die erste Note der Alt-Singstimme (*f*)  $\frac{1}{3}$  sein statt  $\frac{1}{4}$ .

(Zu lesen: S. 182, S. 1, T. 2 müssten die letzten zwei Sechszehntel der Hornstimme lauten *f d*, statt *g e* — müssten, sagen wir, denn freilich kann ein gewöhnlicher Hornist jene zwei Töne nicht blasen; ein Virtuos jedoch, der die ganze Tonleiter besitzt, würde auch dieses herausbringen. — *g e* kann ertragen werden, ist jedoch sehr hart.)

Der dritte Band des vaterländischen Unternehmens, Leipzig, 1853, 341 S., beweis't ferner, wie rüstig die Arbeit fortschreitet, und verpflichtet zum Danke gegen die Leitenden, vorzüglich den leipziger Musik-Director Hauptmann, der die Ehre hat, heute an derselben Kirche zu wirken, wo vor hundert Jahren der alte Magus auf der Orgelbank sass. Dort werden noch bis auf diesen Tag allsonnabendlich Nachmittags Bach'sche und andere gleichgesinnte Chöre gesungen, dergleichen man fast in solcher Sauberkeit wenig zu hören kriegt; eine Tradition aus des alten Sebastos ( $\Sigma\text{E}\text{B}\text{A}\Sigma\text{T}\text{O}\Sigma = \text{Augustus}$ , der Herrliche) Zeit, die wie ein frisch erhaltenes gothisches Bauwerk uns mit den Vätern verbindet, dass wir inne werden: „Ein Tag sagt's dem andern.“

Solche Tradition hat auch bis auf Forkel's Zeit im instrumentalen Gebiete Statt gefunden; denn Forkel war einer der letzten der Glücklichen, die noch vom Lebens-Athem des Grössten unter den Geschiedenen angeweht sind. Von Forkel war Griepenkerl der ältere ein Schüler; da dieser kürzlich gestorben, so ist zu fürchten, dass die persönliche Tradition zu Ende gegangen — ein böser Umstand gerade für die tönende Kunst, die gar sehr an persönliches Erlebniss gebunden ist. Hätten wir z. B. noch mehr zuverlässige Traditionen über Mozart, so würden nicht die Overturen zum Don Juan und zur Zauberflöte so sinnlos kindisch in galoppirendem Schwindsucht-Tempo abgesprudelt werden, wie es heute auf den meisten Hofbühnen geschieht — wo dann die Tonseele des wunderbaren Sängers verdunkelt wird und nichts erhellt als der weisse Stab — des Directors.

Statt dieser mündlichen Tradition, deren wir für S. Bach wohl bald entbehren müssen, tritt nun die Schrift ein, und es ist mit wahren Danke zu erkennen, wie umsichtig und treu dieselbe aus den Urschriften hergestellt wird. — Der dritte Band enthält bloss Clavier-

sachen, darunter manche Edelsteine, geschliffene und ungeschliffene, auch einzelne Kiesel, an denen harte Köpfe zerscheitern mögen, die nicht wissen, was es heute und damals an der Zeit ist. Denn auch bei Sebastian dem Herrlichen gibt es Zeitliches und Ewiges, wie bei allen Menschen — nur dass das Ewige ihn durchwaltet und überwiegt, daher auch sein Zeitliches einen Zug in die Verewigung hinein thut — will sagen, mitten aus dem so genannten Zopfstil schaut das abgründlich tiefe Wesen hervor, das keiner Zeit und allen Zeiten gehört.

Es liegen vor in diesem ersten Bande der Clavierwerke: 1) 15 Inventionen; 2) 15 Sinfonien; 3) eine grosse Clavier-Uebung, enthaltend 6 Partiten, ein Concert, eine Zahl Choral-Vorspiele, eine Aria mit 30 Veränderungen; 4) *Toccat*a in *Fis-moll*; 5) *Toccat*a in *C-moll*; 6) *Fuga* in *A-moll*. Von diesen Stücken ist ein ziemlicher Theil schon bekannt, nämlich die Inventionen und Sinfonien und Choral-Vorspiele und Variationen, über die Hälfte dieses Bandes; doch ist die erneute Auflage durch kritische Sorgfalt wesentlich hervorragend über den früheren, wo nur einzelne Sätze aus Peters' Verlag (z. B. die Choral-Vorspiele) schon früher untadelig vorlagen. — Aus den urschriftlich mitgetheilten Vorreden Bach's erhellt, dass die Claviersachen theils künstlerisch, theils pädagogisch gemeint sind: bald gibt er eine „Clavir-Uebung in italiänischem Gusto“, oder „nach französischer Art, vor ein Clavi-Cymbel mit zweyen Manualen, denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt“; — bald stellt er auf „eine Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Klavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen, etc.“

Viele heutige Leser werden sich in diesem Hefte nicht wohnlich fühlen. „Das wunderliche Klopfen und Tupfen (*toccat*a von *toccare*, Klopfen, Hämmern) — das steife Imitiren, Fugiren, Schematisiren — es ist nicht auszuhalten, nichts fürs Herz und Gemüth“ etc., hört man sagen auch von den Besseren unter den Zeitsinnigen. Freilich kommt's auf Arbeiten und Lernen an, und an sinnlich ergreifender Schönheit mögen wohl die Vocalien des alten Bach näher wirkend erscheinen; desto mehr ist aber hier den wahren Künstlern zu rathen, dass sie sich mit wahrer

Liebe heranbegeben und das Verständlichere mit wahren Ausdruck vortragen lernen, um den Kreis der Freunde echt deutscher Musik bis in das breite Volk hinein zu erweitern. Und das ist möglich, auch an Orgel und Clavier; Liszt hat's gewagt, auch Mortier de Fontaine, der besser Bach als Beethoven spielt, und Hiller u. A. Möchten diese technischen Heroen nur immer mit echter Demuth an die Sache gehen, wo sie den süßen Pöbel classisch erleuchten wollen, und nicht, wie Liszt einmal gethan, die allerlangweiligste didaktische Fuge, die, welche auf die chromatische Phantasie folgt, einem Publicum aufspielen, das diese Fuge anglotzt, wie die Kuh das neue Thor, weil es sie absolut nicht begreift, und zum Zeichen seiner Regbarkeit wohl den Liszt, aber nicht den Bach applaudirt. Ja, könnte man das verfluchte Applaudiren ausrotten! das neronische Kunstgift, das alle unsere Bühnen gründlich zu verderben anfängt — um ja nicht hinter Paris zurückzustehen! Könnte man den Künstlern den Nagel aus dem Kopfe und die Demuth hinein treiben! wir wären geborgen, das Volk würde lebendig fühlen und wirken, der alte Bach würde seine Stelle einnehmen als Erzvater aller neueren Kunst.

Fromme Wünsche! sie werden doch erfüllt, wenn auch langsam. Was die Bach'sche Kunst Eigenthümliches hat, ist ihre Objectivität, und die bricht sich durch, trotz Wagner, Liszt und Berlioz und dem tollgewordenen Haufen derer, die nach neuen Gestalten lechzen, damit, um mit der leipziger Literaten-Coterie zu reden, „damit die Kunst eine Wahrheit werde!“ Sie ist's gewesen und wird es sein, trotz aller hirnverbrannten, denkseligen, speculationswüthigen Hegeliter, die nun einmal auf eine kurze Stunde den Markt gewonnen haben mit ihrem Geschrei. Die Kunst ist Wahrheit, aber nur die objective, gesunde, geradgewachsene, dazu es Muth und Herz verlangt, sie zu ergreifen.

Vom Einzelnen zu reden, es kommen viele fremde, heute ungewohnte Namen der Tonsätze vor, die sich doch aus dem Zusammenhange erklären, wenn man es nicht absieht auf grammatisch feinsinnige Definitionen, sondern auf Lebensworte. So sprechen sich die *Inventiones* selber aus als zweistimmige Uebungssätzchen, scheinbar nur zur Schule bestimmt, aber in der That weit über sie hinaus deutend. Die Sinfonien sind dreistimmige, meist fugirte Sätze, einige auch freier singend, wie die unübertrefflich schöne, tiefklagende in *F-moll* (Sinf. 9, S. 30); wer, auch leichtgesinnter Art, diese ernstlich studirt und treulich spielt, wird es inne werden, ob das Rococo sei oder tiefe Lebensschönheit. — *Partita* bedeutet ein Stück in meh-

rerer Theilen, gewöhnlich Präludium, Allemande, Sarabande, Courante, Menuet und Gigue enthaltend, also ganz gleichbedeutend mit „Suite“. Dieser Art ist eigenthümlich, dass sie der Anfang grösserer Instrumental-Formen und somit fast ein Vorbild der späteren Sonaten-Form ist, von der sie sich jedoch wesentlich unterscheidet in der Zahl und Ausdehnung der Einzelsätze (welche bei der Beethoven'schen Sonate beschränkter und in einzelnen Formen abgerundeter ist) und in der Gleichheit der Tonart; denn Mozart und Beethoven lieben es, den Einzelsätzen verschiedene Tonarten zu geben. — *Toccata* bedeutet Uebungsstück, Hämmerung, Hammerarbeit; also — möchte man sagen — ein bedenklich Vorspiel der modernen Meister Hämmerlinge aus der berüchtigten Stadt Pianopolis? — Nein, Freund! so ist's nicht gemeint. Der alte Bach kannte noch keine „Etuden“ im Lisztischen Genre, wo die Morgen-Toilette der Finger vor das Publicum gebracht wird mit der Anmaassung, Ehre zu werben durch Verrenkung, und kolossale Applause und berlinische Flausen einzucassiren für mechanische Affensprünge; — jene Bach'schen Toccaten = Etuden, wie hier die *Toccata in Fis-moll*, S. 311 — (oder die *Ouverture* S. 154, mit jener *Toccate* im Inhalt verwandt) — sind Studien der Seele, nicht der Finger.

Interessant ist es auch, die finanziellen Uebersichten, welche jedem Jahrgange beigegeben sind, zu vergleichen. Der erste Jahrgang, ausgegeben im April 1852, zeigte 1415 Thlr. an eingezahlten Beiträgen, 2204 Thlr. Ausgaben, also Vorschuss der Cassirer 789 Thlr.; die Zahl der Exemplare der erstjährigen Mitglieder ist 303, darunter 88 von fürstlichen Personen, 74 von ausserdeutschen. — Der zweite Jahrgang, ausgegeben im März 1853, zeigt folgende Bilanz: 3010 Thlr. an eingezahlten Beiträgen, 3206 Thlr. an Ausgaben, Vorschuss der Cassirer 196 Thlr.; Zahl der Exemplare 485, darunter 88 fürstliche, 119 ausserdeutsche. — Der dritte nun ausgegebene Jahrgang zeigt die Bilanz: an eingezahlten Beiträgen 2210 Thlr., Ausgabe 2805 Thlr., Vorschuss der Cassirer 595 Thlr.; Zahl der Exemplare 411, darunter 97 fürstliche, 134 ausserdeutsche. Da nun die Zahl der fürstlichen Beiträge und der ausserdeutschen gestiegen, die Gesamtzahl aller Beiträge aber abgenommen hat gegen voriges Jahr, so ist vorauszusetzen, dass den deutschen Bürger die Zeit der Theurung eine Weile zurückgehalten, den Pränumerationen-Preis zu zahlen. Hoffen wir, dass mit abnehmender Theurung der Bach wieder mehr gesucht werde und der theure Mann nicht zu theuer sei für das nachgeborene Geschlecht.

Von Druckfehlern habe ich bei erster flüchtiger Durchlesung nur Einen gefunden; nämlich S. 152, System 8 (Zeile 4), Tact 2, Note 4 des Basses ist zu lesen nicht *E*, sondern *Es*.

E. K.

### Aus Stettin.

Den 10. März 1854.

Seit einigen Wochen ist auch hier der „Tannhäuser“ mit ungewöhnlichem Aufwande an Geld und Menschen dem Publicum vorgeführt worden. Da die Musik hinlänglich beurtheilt ist, so wäre es überflüssig, näher darauf einzugehen; eine wesentliche Meinungsverschiedenheit scheint überdies bei denen kaum denkbar, die, frei an die Sache herantretend, Kunstleistungen nicht vom Standpunkte des Gefallens oder Missfallens allein beurtheilen, sondern nach den Gesetzen, die sich als nothwendige Bedingung jedes Kunstwerkes einmal nicht ablängnen lassen. — Wichtiger als die Oper selbst ist fast das Verhalten des Publicums zu derselben. Einige Resultate genauer in dieser Beziehung angestellter Beobachtungen mögen hier mitgetheilt werden, da Erscheinungen, wie die hier hervortretenden, gewiss nicht von bloss localer Natur sind.

Die Vorstellungen sind bis jetzt stark besucht, die Theilnahme lebhaft; die gewöhnliche Behauptung, dass das Neue und Tiefe stets schwer Eingang finde, würde also hiedurch — wenn es nämlich vorhanden sein sollte — widerlegt. Es möchte jedoch gewagt sein, ein Gefallen im gewöhnlichen Sinne anzunehmen, auch abgesehen von den ungewohnt schwachen Aeusserungen des Beifalls. Schon die Thatsache, dass in unserer Stadt ein neues Werk, ohne erst das bisher übliche Zulässigkeits-Attest in Berlin erlangt zu haben, mit sehr bedeutenden Kosten in Scene gesetzt wird, muss auffallen; noch auffallender ist es, dass viele nicht eigentlich musicalisch zu nennende Personen sich entschliessen, die Oper eines ihnen noch unbekanntem Componisten, gerade weil sie ihnen anfänglich nicht zusagt, mehrfach zu hören, um sicher urtheilen zu können; eine an sich ehrenwerthe Rücksicht, die aber sonst selten beobachtet wird. Der Grund ist, wie sich von selbst versteht, in der durch die Presse erregten Aufmerksamkeit zu suchen. Die Wirkung des Versuches, auf dem Wege der Theorie und der Kritik der zu erwartenden Kunst-Schöpfungen das Publicum für diese zu gewinnen, ist in der That Erstaunen erregend, wenn man erwägt, dass der Anstoss dazu von dem Dichter und Componisten durch eigene Schriftstellerei gegeben ist. Selbst diejenigen, welche sich oppositionel verhalten, können sich nur selten davon lossagen, diese Belehrungen zur Basis ihres Urtheils anzunehmen. So wird bei dem Streite über die Vorzüge oder Mängel eines vorausgesetzten Neuen die Existenz desselben kaum einer weiteren Prüfung unterzogen.

Es ist eben so leicht zu behaupten, Musik sei originel, wie das Gegentheil. Allein bei dem grössten Theile dieser Oper ist eigentlich die Möglichkeit des wesentlich Neuen fast ausgeschlossen, da bei genauem, oft etwas aufdringlichem Anschlusse der Töne an den Text der innere Zusammenhang derselben sich meist nur auf wenige Tacte erstreckt. Diese Zerstückelung des musicalischen Materials muss unvermeidlich immer auf dieselben Erscheinungen zurückführen und macht die Anwendung der Begriffe neu und alt eigentlich unzulässig. Die Formlosigkeit, wie gewöhnlich mit dem Ausdrucke Mangel an Melodie bezeichnet, wird zwar erkannt; da jedoch der Verfasser die Vorsicht gebraucht hat, Opern-Melodie für etwas Veraltetes zu erklären, so glaubt man diesen Mangel als

einen beabsichtigten Vorzug hinnehmen zu müssen. Die oppositionelle Presse hat, wie so häufig, nur das günstige Vorurtheil erregt, dass so heftig Angegriffenes jedenfalls bedeutend sein müsse. Personen, welche sonst an Musik die Anforderung stellen, dass sie sich ihrer ohne eigene Anstrengung gewisser Maassen mit Gewalt bemächtigen, wenden den äussersten Grad von Aufmerksamkeit an, um in einem allerdings zweifelhaften Falle selbst zu urtheilen; dadurch ist ihr Interesse schon gesichert, nur dass es nicht ein aus der Sache unmittelbar selbst fliessendes ist, sondern von ihnen in dieselbe hinein getragen wird. Die vorläufige Kenntniss der Overture hatte günstige Erwartungen erregt; sie selbst verliert jedoch nach dem Anhören des Ganzen, da sie nichts Selbstständiges bietet und die Sitte, durch Verwendung musicalischer Motive gewisser Maassen einen Index des Folgenden zu geben, hier bis zur vollständigen Einführung des „Potpourri aus der Oper“ in die Oper selbst gesteigert ist. Die Vereinigung von Dichter und Componisten in Einer Person konnte ferner, wie billig, nicht verfehlen, die Aufmerksamkeit zu erregen. Im Allgemeinen ist jedoch der Vortheil dieses Verhältnisses mehr als zweifelhaft; auch stellt sich das Urtheil in Betreff des Textes entschieden ungünstiger; sogar ein kaum zu vermeidender Humor findet Eingang, ohne Anstoss zu erregen. Da indess, wie bisher, Musik und Decorationen auch im Tannhäuser vorzugsweise beachtet werden, so könnte das Uebrige als unschädliche Nebensache erscheinen, wenn nicht vom Componisten selbst der höchste Werth darauf gelegt würde.

Der Text ist vielfach von denen gelobt, welche die Musik tadeln, und umgekehrt. Sollte der Wunsch, das, was man in einer Hinsicht verwerfen muss, in einer ferner liegenden gelten zu lassen, nicht darauf Einfluss gehabt haben? Auch bei der Gewohnheit, an einen Opern-Text keineswegs den Maassstab dramatischer Kritik zu legen, und von dem aufrichtigen Wunsche beseelt, ein weit verbreitetes Interesse, welches vorläufige Kenntniss der Musik nicht erklären konnte, durch dramatische Darstellung gerechtfertigt zu finden, erstaunt man doch über die grosse Menge des theils unabsichtlich Komischen, theils in Verlegenheit Setzenden. Einzelnes erweckt sogar die Erinnerung an jugendliche Freuden vor Marionetten-Theatern. Der Kampf sinnlicher und geistiger Liebe — ein etwas veralteter Dualismus — tritt sonderbarer Weise nur als ein Wechsel von Unannehmlichkeiten hervor, da die durch jedes Genre dem Helden gebotenen Vortheile schon vor dem Beginnen des Stückes — mit Ausnahme eines einzigen Duetts — aufgehört haben. Dass Tannhäuser sich aus Gesundheits-Rücksichten von der Venus gleich im Anfange des Stückes zurückzieht, wird aus moralischen Gründen sehr gebilligt, nur wäre es nicht nöthig, hierüber so deutlich zu sein („und übergross ist mir dein Lieben, wenn stets ein Gott“ u. s. w., oder: „dein übergrosser Reiz ist's, den ich meide“). Befremdend ist es, dass er sich dafür bedankt, nach Göttern ihre Gunst erhalten zu haben, da ja ein Beweis ihres herabgekommenen Zustandes damit gegeben ist. Die Heine'sche Auffassung in dem bekannten Gedichte, wo diese Erinnerung vorzüglich einen Scheidungsgrund abgibt, scheint menschlicher und natürlicher. Begreiflich aber ist es, wenn Venus den Helden — der seine Gluth in einer Arie ausströmt, deren keineswegs sinnlich reizende, sondern eher etwas hölzerne Melodie, vielleicht seine innere Verlegenheit ausdrückend, an die Musik-Beilagen zu Taschenbüchern erinnert — endlich entlässt; denn da er für gut findet, sein gesteigertes Verlangen dadurch auszudrücken, dass er das Ganze jedesmal einen halben Ton höher singt, so droht ferneres Zögern der Stimme des Geliebten gefährlich zu werden.

Schwer zu fassen ist die Scene, in welcher ein Hirt einen Gesang von der unnatürlichsten Natürlichkeit anhebt. Der Versuch, den gänzlichen Mangel an Accompagnement dadurch zu erklären, dass Hirten sich in der That keines Orchesters bei ihren Liedern

zu erfreuen pflegen, muss als gar zu scherzhaft abgewiesen werden. Uebrigens sind noch eine Menge Verkehrtheiten aus der Verwechslung der wirklichen Natur mit der pappenen auf dem Theater hervorgegangen. — Der zweite Act gefällt in Betreff des Stoffes noch mit Recht am meisten und bietet wenig äusserliche Erscheinungen dar, die verletzen könnten. Nur wird einem bei der Thronrede des Landgrafen die Zeit etwas lang, und bei der humoristischen Vertheilung von Loosen für den Sänger-Wettkampf können sich die Darstellenden selbst nicht des Lachens enthalten. Der Schluss in der Art des bekannten: „ich sterbe, du stirbst, er sterbe den Tod des Verräthers“, gehört wohl nicht allein der Zukunft, sondern auch der Vergangenheit an. — Der dritte Act erregt in der That das meiste Bedenken. Wie kommt es, dass die Heldin, nachdem sie unter den gleich Recruten einherschreitenden Pilgern (warum zuerst „ältere“ und zuletzt „jüngere“?) wie Bürger's Lenore gesucht und nicht gefunden hat, sich übereilt und einen Moment zu früh sich entfernt, wodurch zum Bedauern aller Theilnehmenden eine freundlichere Lösung der Verhältnisse unmöglich wird? Ihr überraschend schnelles Sterben haben zwar die Andeutungen ihres bescheidenen Verehrers über ihren zerrütteten Gesundheits-Zustand zu motiviren versucht; wenn sie aber ganz kurz nach ihrem Verschwinden völlig todt auf einer Bahre erscheint, unter Umständen, die eine andere Absicht als die, sie zu begraben, kaum annehmen lassen, so ist diese Verletzung gesundheits-policeilicher Rücksichten auch durch ein barbarisches Jahrhundert nicht wohl zu rechtfertigen. Solche Sachen lässt man sich in der komischen Oper gefallen: mit der Absicht, ernsthaft zu ergreifen, sind sie unvereinbarlich.

Die Ausführung war, die grossen Schwierigkeiten in Anschlag gebracht, gut zu nennen. Sonderbar, dass selbst die Executirenden in der Regel mit einer gewissen Hochachtung davon sprechen, wenn ihnen Musik recht sauer gemacht wird. Daran scheint der falsche Schluss schuld zu sein: das Schwierige ist neu und tief, weil in der Regel das Neue und Tiefe schwierig ist. Hier sind die Schwierigkeiten meist ganz äusserlich, vorzüglich veranlasst durch unglückliche Behandlung der menschlichen Stimme, und für die Instrumente durch häufige Anwendung entlegener Tonarten und der chromatischen Scala.

Wenn der Umstand, dass man nach vielfachen Proben und mehrfacher Aufführung noch nicht vor den grössten Verletzungen des physischen Sinnes bewahrt bleibt, durch unzureichende Kräfte erklärt wird, so ist dagegen zu erinnern, dass dieselben Kräfte sich schon oft ausreichend erwiesen haben, und es fragt sich, wodurch so grosse Anforderungen gerechtfertigt werden. Unter allen Umständen jedoch steht das Resultat des Ganzen in keinem Verhältnisse zu den bedeutenden Kosten und Mühen, und zwar, wie es scheint, trotz der grossen Theilnahme, nicht einmal in pecuniärer Beziehung. Uebrigens müssen wir immerhin denen, welche dem Vernehmen nach durch eine bedeutende Subscription zur Deckung der Kosten der Theater-Direction die Aufführung ermöglicht haben, dankbar sein, da sie uns dadurch zu einem eigenen Urtheile verholfen haben.

O. G.

## Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale.

Dinstag, den 14. März.

Das Concert wurde mit Gade's Sinfonie Nr. IV. in *B-dur*, Op. 20, eröffnet, die wir hier zum ersten Male hörten. Sie wurde recht gut ausgeführt und gefiel, ohne gerade hinzureissen, machte also diejenige Wirkung, welche ihrem Charakter gemäss ist, der mehr anmuthig und reizend ist, als grossartig und ergreifend. Von

eigenthümlichem Stil, wie man ihn hauptsächlich in den Motiven und grösstentheils auch in Behandlung derselben in den früheren Werken Gade's finden wollte und in mancher Hinsicht auch wirklich findet, kann hier nicht mehr die Rede sein; der Componist erscheint als ein Jünger jener deutschen Schule, die sich in Mendelssohn's duftiger, aber doch durchsichtiger Romantik, verbunden mit schmucker Glätte und zierlicher Reinlichkeit, gipfelt. Unter den Instrumentalstücken dieser Gattung ist dieser *B-dur*-Sinfonie ein Ehrenplatz zuzuerkennen, sowohl was glückliche Erfindung der Motive als Oekonomie der Form und Instrumentation betrifft; in Bezug auf die letztere beweist auch sie wieder, dass Gade für das Instrumentale ein sehr feines Ohr hat. Die Kürze des Werkes, trotz seiner vier Sätze, ist dem Charakter ganz angemessen. Die Perle des Ganzen dürfte wohl das *Scherzo*, die relativ schwächste Partie das *Finale* sein, trotz dem oder vielleicht gerade weil es einen höheren Aufschwung nehmen will.

Ein *Ave verum* von C. Gounod für Tenor-Solo, Chor und Orchester, Manuscript, das Solo von Herrn E. Koch vortrefflich vortragen, erwarb sich Beifall. Es ist keine bedeutende Arbeit, aber es herrscht darin der gelungene Ausdruck einer religiösen Empfindung, und der Stil zeugt von der ehrenwerthen Gesinnung des noch jungen Componisten. Gounod hat durch seine Oper „Sappho“ und durch die Chöre zu Ponsard's Drama „Ulysses“ in Paris seinen Ruf gegründet. Gegenwärtig wird von ihm eine neue Oper, *La Nonne sanglante*, einstudirt.

Hierauf spielte Ed. Franck sein Concert für Pianoforte und Orchester in *D-moll*, Op. 13, in seiner bekannten gewissenhaften und herrlich abgerundeten Vortragsweise. Wir hörten dieses Concert hier zum ersten Male; wenn die neueren Compositionen des Meisters auch allerdings mehr Originalität, grossartigere Conception und Einheit des jedesmaligen Charakters offenbaren, so macht dieses Concert, welches sich in Form und Stil der guten älteren Schule anschliesst, durch ansprechende Motive, Klarheit und das wohlgetroffene Verhältniss des Solo-Instrumentes zum Orchester doch auch einen sehr guten Eindruck und fand grossen Beifall.

Die schöne Overture zu Don Carlos von Ferd. Ries schloss die erste Abtheilung.

Die zweite wurde durch die Overture und eine Auswahl von Gesangstücken aus der Oper *Idomeneo* von Mozart ausgefüllt. Der Zusammenstellung fehlte es an Zusammenhang, auch hatte man vernachlässigt, dem Zuhörer, wenn auch nicht durch einen verbindenden Text, doch wenigstens durch die Angabe der Handlung in wenigen Zeilen zwischen den gedruckten Versen auf dem Programm zu Hülfe zu kommen. Nun wurden noch obenein *Idomeneo* und der Oberpriester von Einer Person, für die dann natürlich in dem Recitativ mit dem letzteren ein zweiter Repräsentant des Königs eintreten musste, gesungen, und so konnte das Publicum aus dem Gang und Sinn der Handlung nicht klug werden; und da auch die Ausführung im Ganzen nicht die Kraft und das Feuer zeigte, welches Opern-Chöre verlangen (nur der liebliche Chor: „Ruhig sind Meer und Winde“, wurde sehr schön vorgetragen), und die weiblichen Solostimmen der Aufgabe keineswegs gewachsen waren, so war der Eindruck, trotz der Schönheiten der Mozart'schen Musik, doch nur ein matter.

## Deutsche Tonhalle.

Der Verein setzt hiermit einen Preis von zwölf Ducaten auf die nicht sehr gedehnte und leicht ausführbare Composition nachstehender drei Gesänge für vier Männerstimmen mit Orgel zum Gebrauch der Kirche während des Abendmahls.

Die Bewerbungen wollen uns, unter Rücksichtnahme auf die Vereins-Satzungen, im Monat August d. J. frei zugeschickt

werden, jede mit einem deutschen Spruche versehen und begleitet von einem versiegelten Zettel, welcher den Namen und Wohnort des Verfassers enthält und aussen, nebst demselben Spruche, einen Tondichter benennt, welchen der Einsender als Preisrichter wählt.

Der Erfolg dieses Preis-Ausschreibens wird seiner Zeit bekannt gemacht.

Wir erinnern zugleich, dass mit dem nächsten Maimonat auch die Bewerbungszeit wegen des Preises für einen Quintettsatz endet. Mannheim, im Lenzmonat 1854.

Der Vereins-Vorstand.

**1.**

Herr, Du woll'st uns vorbereiten  
Zu Deines Mahles Seligkeiten!  
Sei mitten unter uns, o Gott!  
Lasse, Leben zu empfangen,  
Nach Dir nur unser Herz verlangen,  
Und sprich uns los von Sünd' und Tod!  
Wir sind, Herr Jesu, Dein:  
Dein lass uns immer sein:  
Amen, Amen:  
Anbetung Dir!  
Einst feiern wir  
Das grosse Abendmahl bei Dir.

**2.**

(Nicht durchcomponiren.)

Nehmet hin und esst sein Brod!  
Jesus Christus ward gegeben  
Für die Sünder in den Tod.  
Nehmt und trinkt, es ist sein Leben!  
Seht, wie er die Menschen liebt,  
Da er selbst für sie sich gibt.

Die mit ganzer Zuversicht  
Deines Heils, o Herr, sich freuen,  
Lasse stets in Deinem Licht  
Wandeln und sich stets Dir weihen;  
Lass ihr Herz vom Stolze rein,  
Voll von Deiner Demuth sein!

Jesu, da Du hast Dein Blut  
Für der Menschen Heil gegeben,  
Stärke uns mit Kraft und Muth,  
Dass wir Dir getreu nur leben,  
Und zu Deinen Segenshöhn  
Auf dem Pfad der Liebe gehn!

**3.**

Ach, lass, o Herr, empfinden  
Mich Deine Gotteskraft,  
Die Kraft, die uns von Sünden  
Errettungshülfe schafft.  
Erneure meinen Sinn,  
Dass ich mit reinem Geiste  
Dich ehr' und alles leiste,  
Was ich Dir schuldig bin.

Du bist ein Geist, der lehret,  
Wie man recht leben soll;  
Solch Beten wird erhöret,  
Solch Singen klinget wohl.

Es steigt himmeln  
Das heisse Flehn der Frommen,  
Bis Du zu Hülff gekommen,  
Der Allen helfen kann.

**Tages- und Unterhaltungs-Blatt.**

Das diesjährige niederrheinische Musikfest wird in Aachen gefeiert werden; zur Direction soll Lindpaintner eingeladen worden sein, welcher auch beim letzten dortigen Feste im Jahre 1851 dirigitte.

Am 8. d. Mts. hat H. Vieuxtemps sein erstes Concert in Berlin gegeben.

Der berühmte Sänger Rubini ist am 2. März in seinem Geburtsorte Romano bei Bergamo gestorben. Er ist 60 Jahre alt geworden. Von seinem grossen Reichthume machte er den edelsten Gebrauch; die ganze Umgegend verliert an ihm einen Verschönerer und die Armen einen hülfreichen Freund.

**Paris.** In voriger Woche ist hier auf dem Theater der komischen Oper die weisse Dame von Boieldieu zum 764. Male auf dieser Bühne gegeben worden, und zwar binnen nur 28 Jahren, denn die erste Vorstellung fand am 10. December 1825 Statt. Dieses dürfte in der That ein beispielloser Erfolg sein! Und dabei erscheint ihre Musik dem Publicum von 1854 noch eben so jung und frisch und bewundernswerth, wie den Zuhörern von 1825. Ist es Absicht oder nur ein Spiel des Zufalls, eine Ironie des Schicksals, dass diese Oper mit ihren einfach schönen, stets neuen, gefühlvollen, überall wahren und klar entwickelten Melodien und ihrer reizenden Instrumentation gerade jetzt dort wieder neu in Scene gesetzt ist, wo sie fast einen Tag um den anderen mit Meyerbeer's „Stern des Nordens“ abwechselt? Wahrlich, es ist nichts interessanter, als jetzt dieses Theater regelmässig eine Woche lang zu besuchen, um — den Fortschritt der Opern-Musik in seiner wahren Bedeutung kennen zu lernen. Der Tenorist Puget war darin vortrefflich; seit Roger ist der George Brown nicht in so guten Händen gewesen. Fr. Andréa Favel war eine anmuthige, poetische weisse Dame, und bessere Gaveston und Dikson, als Herman-Léon und Sainte-Foy dürfte es schwerlich irgendwo geben. Der Chor war leider schlecht und schläfrig — vielleicht in Folge der grossen Anstrengungen für die andere Oper des Tages.

In Italien gibt es doch noch grossartige Mäcene der Kunst! Der Componist Salvatore Pappalardo aus Catania in Sicilien hat dem Fürsten Biscari sein Op. 23, ein Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello, gewidmet und schreibt in der Widmung unter Anderem: „Dieses Werk ist die Frucht langer Studien; in vielen Quintetten sieht man zwar fünf Spieler, aber man hört nur vier. Wem könnte ich dieses mein liebstes Kind besser widmen, als Ihnen? Sie haben mir in meiner Jugend den dornenvollen Weg des Studiums erleichtert, indem Sie mir die Benutzung Ihrer classischen Bibliothek, namentlich der Sammlungen sämtlicher Werke von Haydn, Mozart und Beethoven, verstatteten: was würde sonst in Catania aus mir geworden sein? Genehmigen Sie daher u. s. w. u. s. w.“ Der Fürst übersandte dem Componisten nebst einem verbindlichen Danksagungsschreiben zweihundert Stück Ducaten!  
(Gaz. Mus. di Napoli.)

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

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

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.