

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 8. April 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Max Bruch's „Scenen aus der Frithjofsage“ im Redoutensaale zu Wien. Von L. B. — Beethoven'sches. — Das Theaterjahr 1864—1865 der k. k. Hofoper in Wien. — Die öffentliche Versammlung des städtischen Gesangvereins in Köln. — Frau Louise Dustmann als Donna Anna. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Violinist Wehrle — Leipzig, neue Sinfonie von Woldemar Bargiel — Berlin, Theater — Hannover, Ordensverleihung — Stuttgart, Auszeichnungen — München, Goethe's „Egmont“).

Max Bruch's „Scenen aus der Frithjofsage“ im Redoutensaale zu Wien.

Am 25. März führte Herr Bruch seine „Scenen aus der Frithjofsage“ in dem Concerte des akademischen Gesangvereins, dessen Dirigent, Herr Weinwurm, das Werk sehr gut einstudirt hatte, einer Zuhörerschaft von nahezu zwei Tausend Personen vor und hatte damit einen überaus glänzenden Erfolg. Die zwei Solostimmen: Ingeborg (Sopran) und Frithjof (Bariton) wurden von Frau Dustmann und Herrn Hrabanek, die Chöre von dem Sängerkhor des akademischen Vereins, 200 Personen stark, gesungen. Das Orchester, Herrn Hellmesberger (auch als Solospieler) an der Spitze, war das des k. k. Hof-Operntheaters.

Der Erfolg zeigte sich durch den rauschenden Beifall des Publicums nach jeder Scene und durch den dreimaligen Hervorruf des Componisten am Schlusse, ferner durch das Urtheil und die Glückwünsche des Orchesters schon in der Probe, und ward uns durch die mündlichen Berichte, die wir von Augenzeugen und von der berühmten Sängerin, die selbst mitwirkte, erhalten haben, bestätigt. Endlich berichten die sämmtlichen wiener Blätter dasselbe, und auch diejenigen, welche den Werth der Composition nur unter mancherlei Beschränkungen gelten lassen, läugnen diese Thatsache nicht. Von den letzteren sagt z. B. die „Presse“: „Das Publicum nahm das Werk so auf, dass Herr Bruch stolz auf diesen Erfolg sein kann.“ — Die „Recensionen“ ignoriren zwar den aussergewöhnlichen Beifall, berichten aber doch, „dass sich das Werk ehrender Anerkennung zu erfreuen hatte“. — Die „Neue Freie Presse“ sagt, dass „die ausführenden Kräfte redlich mitgewirkt, um Herrn Bruch zu einem erfolgreichen Debut in Wien zu verhelfen“ — endlich die „Blätter für Theater“ u. s. w.: „Der Componist fand nach jeder Scene und zumal am Schlusse reichlichen Beifall.“

Es ist sehr interessant, die Stimmen der fremden Kritik über ein neues Werk, das noch ungedruckt ist, zu vernehmen, wenn man dieses Werk selbst durch und durch kennt und auch Proben und einer grossartigen Aufführung desselben früher beigewohnt hat. Wie unsere Leser aus unseren Berichten über Bruch's „Frithjof“ und dessen Aufführung in Aachen wissen, sind wir in diesem Falle, und gerade weil die wiener „hohe Kritik“ jene und diese ignorirt und höchstens den Erfolg in Leipzig erwähnt, hat es uns doppeltes Vergnügen gemacht, unsere Erfahrungen durch den Einblick in die verschiedenen Organe derselben zu bereichern. Beginnt doch eines der besten kritischen Blätter von Wien mit dem sonderbaren Lobe: „Eine Novität war von Belang, denn sie führte uns einen jungen Componisten, eines der relativ hoffnungsreichsten Talente des ausserösterreichischen Deutschlands, zum ersten Male vor.“ Bezieht sich das „relativ“ auf die allgemeine Armuth an Talenten, oder auf dieselbe in Deutschland ausserhalb Oesterreich? Wären wir eben so arge Local-Patrioten, so möchten wir fragen, wo denn im österreichischen Deutschland die Talente sitzen? Bei den jammervollen politischen Zuständen fehlt es nur noch daran, dass wir auch für die deutsche Kunst einige und dreissig Vaterländer annehmen!

Der Referent der „Wiener Ztg.“ (*R. H.*) stimmt mit dem Urtheile des Publicums in Wien überein. Natürlich weiss er auch nichts von dem Erfolge des Werkes am Niederrheine, „im ausserösterreichischen Deutschland“; er geht aber doch wenigstens von Leipzig aus, dessen „Empfehlung man acceptiren könne“, und meint über die Composition selbst: „Das ist wirkliche Musik, Musik in Form und Inhalt. In allererster Linie wohlthätig wirkt ihre Klarheit und Uebersichtlichkeit, es belebt sie natürlicher Fluss und Erguss, kräftige, gesunde Phantasie und ein tüchtiges Gestaltungs-Vermögen. Durchsichtig, ohne darum je leer zu sein, kunstgemäss, ohne mit scholastischen

Figuren zu coquettiren, ergeht sich die Musik in strenger Charakteristik ihres textlichen Substrats; das Aufgebot der Mittel ist ein aus innerer Nothwendigkeit hervorgehendes. Die Verwandtschaft mit Mendelssohn's „Antigone“, von welcher gesprochen wurde, finden wir in diesen Scenen durchaus nicht; der auffallend selbständige Componist hat vielmehr das Gebiet der romantischen Musik erweitert, wie es z. B. Schumann in „Paradies und Peri“ neuerdings aufnahm und erschloss. Bruch bietet keine Cantate, nichts im Oratorienstil oder dergleichen; wir vermuthen vielmehr in diesen einzelnen Scenen Anfänge oder Bruchtheile einer Oper, die auszuführen der Componist aus Ursachen, die wir eben nicht kennen, unterliess. Alles in Bruch drängt zu dramatischem Leben, und wir glauben, der Versuch mit seiner Oper „Loreley“, die im deutschen Norden sehr viel Anklang findet, wäre auch hier zu wagen.

„Der Text der einzelnen Frithjof-Scenen wurde in diesen Blättern bereits übersichtlich zur Sprache gebracht. Wir wüssten in der That nicht, welche der sechs Nummern in der Musik zu bevorzugen wäre. In jeder einzelnen tritt das charakteristische Element scharf ausgeprägt hervor, die Melodie fließt reichlich, das Arioso der Oper verkündigt sich unverkennbar. — Der dramatische Zug leibt und lebt fast bis zur bühnlichen Anschauung ganz vorzüglich in: „Wo mein Vater ruht“ u. s. w. (B), „Stirne der Erde“ (B), „Erhebet die Lanze“ (G). Das sind Nummern, die geradezu in der Bühne wurzeln. Der prachtvolle Chor: „Wenn es stürmt mit Macht“ (C, $\frac{3}{4}$ -Tact), entrollt ein Finale, wie es der grossen Oper zugehört. Die vierte Scene bietet, was instrumentales Colorit betrifft, wahrhaft bezaubernde Theile in den Solostimmen durch Hellmesberger's süsse Geigenlaute und in der Arie mit Harfenbegleitung. Von erschütternder Gewalt ist der „Tempelbrand“ und ein tiefgesättigtes lyrisches Bild „Ingeborg's Klage“, von unserer in solchen Lagen unschätzbaren Frau Dustmann voll echt weiblicher Innigkeit gesungen. Dem Herrn Hrabanek war die Partie des Frithjof zugefallen. Die erste Hälfte gelang besser; der Sänger selbst thäte wohl, seine Stimme zu schonen, die nach kleiner Mühe schon ihre Sprünge und Risse zeigt. Dort, wo leidenschaftliche Kräfte ausbrechen, tritt der Chor des akademischen Gesangvereins am glänzendsten hervor.“

Was nun die Urtheile der Referenten der „Neuen Freien Presse“, der „Presse“ und der „Recensionen“ betrifft, die wir zu schätzen wissen, so scheint es uns doch, dass sie in diesem Falle bei dem Enthusiasmus des Publicums es für standesmässig gehalten haben, dem jungen Componisten gegenüber eine strengere Amtsmiene zu zei-

gen. Wir haben nichts dagegen, wenn die Kritik auch ihrerseits glaubt, dafür sorgen zu müssen, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen, wiewohl die Natur und auch die auf dem Gebiete der Kunst herrschenden Zustände schon selbst genug dafür sorgen: aber trotzdem möchten wir doch keineswegs die angebrachten Bedenken alle unterschreiben, da uns ihre Begründung — nach einmaligem Hören — auf Beweisstellen aus dem Werke selbst weniger zu beruhen scheint, als auf vorgefassten Ansichten und Aeusserlichkeiten.

Es wird Niemand erwarten, dass wir das ganz neue Urtheil der „Blätter für Theater“ u. s. w. über Tegnér mehr als erwähnen, denn es lautet: „Das Gedicht ist interessant und erscheint beim ersten Anblicke von bedeutender Kraft, bei näherer Untersuchung aber blutleer!“ — *Voilà* für den Dichter, den die ignorante Welt bisher in jedem Abschnitte der Frithjofsage bewunderte. Seine Poesie ist also eine „interessante Bleichsüchtige“! — „Ganz so verhält es sich mit der Composition.“ — *Voilà* für den Tonsetzer!

Die „Recensionen“ eifern ebenfalls gegen den Text, aber aus musicalischen Gründen, gehen aber viel zu weit, wenn sie vor „Behandlung solcher Zwittergebilde“ warnen, „die den Componisten fortwährend zwischen lyrischen und dramatischen Intentionen, zwischen Vocal- und Instrumentalsätzen, zwischen Concertsaal und Theater in der Irre herumführen.“ Hierin sind mehrere Irrthümer auf einmal ausgesprochen: erstens wissen wir nicht, was die Vocalmusik, wenn sie die Form einer Cantate, oder eines Oratoriums, oder einer Oper annimmt, für einen Stoff wählen soll, der nicht lyrische und dramatische Elemente zugleich darbietet? Bisher hat man in der Durchdringung mit beiden gerade die nothwendige Bedingung eines musicalischen Textes gefunden. Zweitens soll der Stoff der Frithjofsage den Componisten „zwischen Vocal- und Instrumentalsätzen in der Irre herumführen“! Aber in dem Werke ist ja kein nackter Instrumentalsatz, als die einleitende Overture! In den Marsch des trüben Hochzeitszuges der Ingeborg fällt ja der Chor ein; und wäre das auch nicht, dürfen denn die Märsche in den Händel'schen Oratorien keine Gnade vor den Aesthetikern finden?

Sehr wohlwollend führt die „Neue Freie Presse“ (Ed. H.) Herrn Bruch, der in Wien kaum dem Namen nach gekannt war, mit folgenden Worten ein:

„Der akademische Gesangverein hatte die glückliche Idee, uns in seinem sehr zahlreich besuchten Concerte nicht bloss eine umfangreiche neue Composition, sondern zugleich einen neuen Componisten leibhaftig vorzuführen. „Scenen aus der Frithjofsage“ heisst die Tondichtung und Max Bruch der Componist. Als Jüng-

ling mit dem Preise der frankfurter Mozart-Stiftung gekrönt, wurde Bruch zur weiteren Ausbildung Ferdinand Hiller in Köln anvertraut. Nachdem er sich mit einigen kleineren Compositionen hervorgethan, glückte es ihm, die Erlaubniss Em. Geibel's zur Composition der „Loreley“ zu erhalten. Geibel, der diesen Operntext bekanntlich für Mendelssohn-Bartholdy gedichtet und in grosser Furcht vor schlechten Componisten sorgsam gebütet hatte, gab diesem jüngsten Bewerber um seine Loreley Gehör. Sein Vertrauen ward nicht getäuscht; denn wo Bruch's Oper bisher gegeben wurde (in Mannheim, Köln, Hamburg u. s. w.), erwarb sie sich nebst der unbedingten Achtung der Kritik den lebhaftesten Beifall des Publicums. Seither erschienen von Max Bruch ein „Gesang der heiligen drei Könige“ und eine „Flucht der heiligen Familie“ (beides wirksame Concert-Nummern), ferner „Zehn Lieder“ und eine sehr hübsche Bearbeitung von „Zwölf schottischen Liedern“ für eine Singstimme. Aus allen diesen Compositionen (sie sind grösstentheils in dem trefflichen Verlage C. Sander's in Breslau erschienen) sprach ein feingartetes Talent, das, in edler, ernster Richtung fortstrebend, bereits eine seltene Herrschaft über die musicalischen Formen und Mittel übte. In den Frithjof-Scenen für Soli, Männerchor und Orchester bekamen wir nun das neueste und nach allgemeinem Urtheile beste Werk des jungen Componisten selbst zu hören.

Ueber das Werk selbst spricht sich Hanslik ebenfalls sehr anerkennend aus. Er findet, dass Bruch „ein feines Verständniss für alle Wendungen seines Gedichtes hat und für jede Situation charakteristische und wirksame Klänge zu finden weiss; dass sein Ohr wählerisch prüft und schlechterdings alles Rohe und Triviale von sich stösst, dass seine Hand aufs sorgsamste formt und feilt. Die sinnliche Wirkung sei nicht verschmäht, weder in der überraschenden Klangmischung, noch in der Schallkraft; überall aber erscheine sie gerechtfertigt durch den musicalischen und dramatischen Zusammenhang“. Er betont ferner „die Einheit des Stils und der Stimmung, welche die wechselvolle Scenenreihe zu einem wahrhaften Ganzen zusammenfasst“. Schliesslich bestätigt er die Thatsache, dass „das Publicum das Werk äusserst günstig aufgenommen und nach jeder Nummer den Componisten und die Mitwirkenden — namentlich Frau Dustmann — ausgezeichnet“ hat.

C. Schelle (in der „Presse“) vermisst zwar Selbständigkeit in Stil und Auffassung, erkennt aber in dem Componisten „aus manchen Stellen ein bedeutendes dramatisches Talent, das schöne Früchte verheisst“, und „eine vollkommene Beherrschung der technischen Mittel seiner Kunst und eine Sicherheit in Handhabung der Effecte,

welche als solche schon seinen glücklichen Erfolg auf dem Gebiete der Oper gewährleisten muss“.

Nach alledem scheint denn doch seit langer Zeit in Wien keine Neuigkeit einen so durchschlagenden Erfolg gehabt zu haben, als diese. Da das Werk nächstens im Druck fertig sein wird — Verlag von Leuckart (Sander) in Breslau, der auch den Clavier-Auszug der Oper Loreley verlegt hat —, so wird es weiteren Kreisen zugänglich, welche nicht auf wiederholte Aufführungen warten lassen, die dann nicht ermangeln werden, die bisherigen Erfolge zu bestätigen, oder unser Urtheil über den Werth der Composition, wie wir es in den Nummern 50 und 51 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter ausgesprochen haben, zu widerlegen.

Auch wir halten keineswegs Max Bruch schon jetzt für einen vollkommenen Meister im Schaffen, setzen aber auf seine Zukunft grosse Hoffnungen. Wohl hat der Referent der „Recensionen“ mit dem allgemeinen Satze, dessen Gültigkeit aber auf das besprochene Werk nicht passt, Recht: „ein starkes, mit sich einiges Talent wendet sich bestimmten, streng gesonderten Formen zu, wo es am besten seine Eigenthümlichkeit stilvoll ausprägen kann.“ Sehr gut, wenn das nur eben so leicht gethan als geschrieben wäre! Mit der Wendung oder Richtung allein ist es nicht gethan; dess Zeuge ist Richard Wagner. Bruch hat das Gebiet, auf welchem er seine Eigenthümlichkeit ausprägen kann, sehr wohl erkannt und ist darüber völlig mit sich einig. Dieses Gebiet ist die Oper. Mit dieser Erkenntniss ist es aber auch noch nicht gethan: es gehört dazu noch die Kleinigkeit guter Operngedichte, und er würde gewiss sehr dankbar sein, wenn ihm fürs erste nur eines von solchen nachgewiesen würde! L. B.

Beethoven'sches*).

Nr. 115. Dritte Symphonie. 1803—1804. Titel des geschriebenen Hand-Exemplars Beethoven's—bei der Licitation seines Nachlasses um 3 Fl. 10 Kr. verkauft und jetzt im Besitze des Componisten Joseph Dessauer in Wien: „Sinfonia grande.“ (Zwei Worte sorgfältig ausradirt.) 1804 im August. del Sr. Louis van Beethoven. Sinfonie 3. Op. 55. Gerade unter seinem Namen war mit Bleistift geschrieben und ist noch zu lesen: „Geschrieben auf Bonaparte“. Eines von den zwei ausradirten Worten war sicherlich auch „Bonaparte“.

Nr. 130. Concert für Violine und Orchester. 1806. Das Manuscript, im Besitze der k. k. Bibliothek in

*) Aus A. W. Thayer's chronologischem Verzeichnisse der Werke Beethoven's.

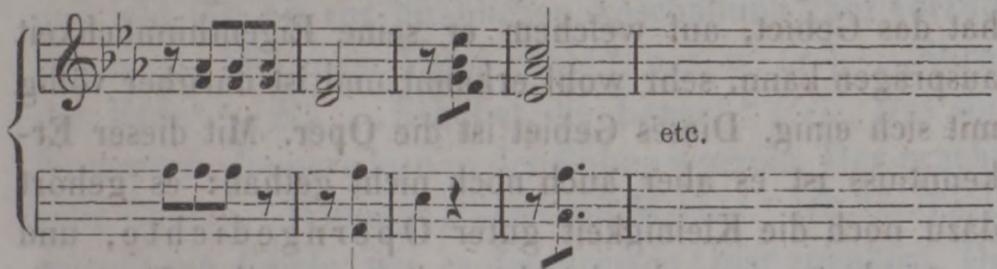
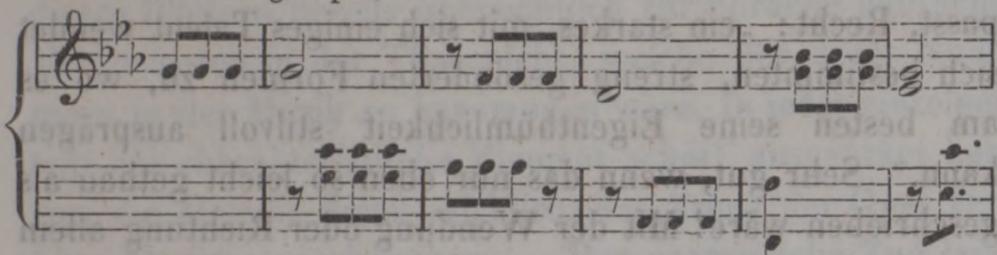
Wien, ist von Beethoven überschrieben: „*Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro à Vienne, dal L. v. Bthvn. 1806.*“

Eine von Beethoven eigenhändig geschriebene Cadenz mit obligater Pauke zum ersten Satze dieses Concertes in der Clavier-Uebersetzung und einen „Eingang“ von dem Andante (Larghetto schreibt hier Beethoven) zum Rondo besitzt Herr Karl Haslinger in Wien.

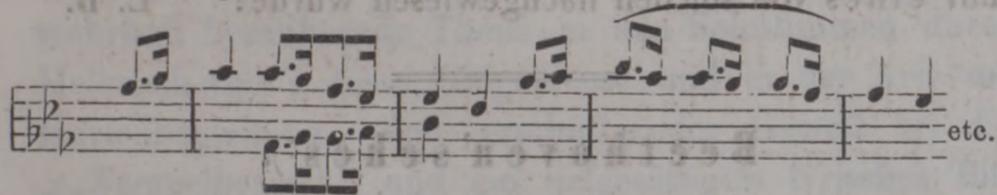
Nr. 131. IV. Concert für Pianoforte. *G-dur*. 1806 (?). Eigenhändig von Beethoven geschriebene Cadenzen zu diesem Concerte besitzt Herr Karl Haslinger, und zwar: zum ersten Satze zwei, von denen die eine — mit sehr schwierigen Doppel-Trillern gegen das Ende — von Beethoven überschrieben ist: „*Cadenza (ma senza cadere)*“ . — Zum letzten Satze eine Cadenz.

Nr. 140. V. Symphonie. *C-moll*. 1808. — In Peter's Notirbuch aus dem Jahre 1800 (N.B.!) finden sich bereits folgende Skizzen:

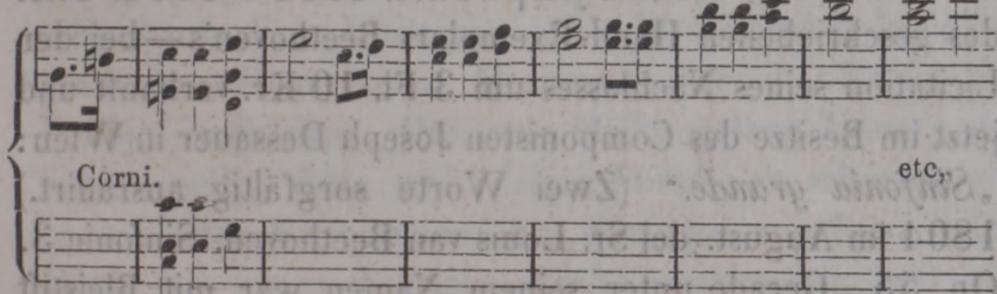
Sinfonie Allegro presto.



Andante quasi Menuetto.



Finale.



Nr. 144. *Es-dur*-Concert für Pianoforte. 1809. Theodor Körner schreibt aus Wien am Samstag, 15. Februar 1812: „Mittwochs war zum Besten der Gesellschaft adeliger Frauen für Wohlthätigkeit ein Concert und Darstellung dreier Bilder nach Raphael, Poussin und Troyer, wie sie Goethe in den Wahlverwandtschaften beschreibt. Die Bilder gewährten einen herrlichen Genuss. Ein neues

Clavier-Concert von Beethoven fiel durch.“ Bei dieser (für Wien) ersten öffentlichen Aufführung des jetzt so berühmten Concertes spielte Karl Czerny das Clavier.

Ganz anders aber war die Aufnahme des Werkes in Leipzig einige Wochen (im December) früher, wo Musik-Director Schneider das Clavier spielte und „das sehr zahlreiche Auditorium in eine Begeisterung versetzt ward, die sich kaum mit den gewöhnlichen Aeusserungen der Erkenntlichkeit und Freude begnügen könnte.“

(L. A. M.-Z. XIV. 8.)

Nr. 164. *B-dur*-Trio, Op. 97. 1811. Die erste öffentliche Aufführung dieses Trio's war in einem Concerte zu einem wohlthätigen Zwecke von Schuppanzigh im Hotel zum Römischen Kaiser veranstaltet. Beethoven selbst spielte das Pianoforte, Schuppanzigh die Violine und Linke das Violoncello. Von diesem Concerte berichtet der „Sammler“ unter Anderem Folgendes: „Part. II. 1. Neues Trio für das Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn L. v. Beethoven; in jeder Hinsicht schön und originel, für eine Akademie aber zu gross und weitläufig. Es folgt Schlag auf Schlag, und wer nicht ganz Kunstkenner ist, wird beinahe durch die Menge der Schönheiten erdrückt.“

Schindler sagt (I. 197): „Im folgenden Monat Mai ward dasselbe Werk in einer von Schuppanzigh im Prater gegebenen Quartett-Matiné wiederholt. Mit dieser Production im Prater, welcher ich, so wie auch der vorausgegangenen am 11. April, beigewohnt, schied Beethoven als ausübender Clavierspieler für immer aus der Oeffentlichkeit.“

Nr. 166. Die Ruinen von Athen. 1812. Das Manuscript zu Nr. 3 (Chor der Derwische) hat folgende Bemerkung in Beethoven's Schrift:

„N.B. Alle mögliche hierbey lärmenden Instrumente, wie Kastagnetten, Schellen etc. d. g.“

(Schluss folgt.)

Das Theaterjahr 1864—1865 der k. k. Hofoper in Wien.

Die gesammte musicalische Kritik von Wien tritt gegen die Leitung des Operntheaters scharf auf, welche trotzdem, dass die Oper im Ganzen in Besitz des relativ besten Sänger-Personals ist, den Forderungen einer solchen Kunstanstalt keineswegs genügt. Und in der That, wenn man liest, dass Meyerbeer's „Dinorah“ erst in diesem Jahre zum ersten Male gegeben, dass ausser dem „Concini“ von dem jungen wiener Componisten Löwe keine einzige neue Oper gebracht worden, dass diese mit

drei Vorstellungen begraben war, dass unter den „nachstudirten“ Flotow's „Indra“ (!) figurirt, während Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ vom Repertoire verschwunden und die seit zwei Jahren angekündigte Vorbereitung der „Iphigenia in Aulis“ nicht Statt gefunden hat — so kann man der Kritik nicht Unrecht geben, da die Thatsachen lauter sprechen, als ihre Anklagen.

„Das Repertoire“ — sagen z. B. die „Recensionen“ — „blieb in den engen Gränzen festgebant, innerhalb deren es sich seit Jahrzehenden im Kreise dreht. Einundvierzig Opern sind zwar ein ansehnliches Material, und kein anderes grosses Opern-Institut dürfte sich einer ähnlichen Zahl rühmen können; unsere Oper spielt aber auch täglich, bedarf daher eines grossen Repertoires, besitzt aber auch — in dreifacher bis vierfacher Besetzung der meisten Fächer — ein quantitativ ausreichendes Personal, nicht bloss, um sich ihr Repertoire zu erhalten, sondern auch, um es aufzufrischen, zu erneuern.

„Beides wird aber unterlassen. Man ist am Spitalplatze weder zweckmässig conservativ, noch entsprechend liberal; weder versteht man es, das gute Alte in würdiger Weise zu erhalten, noch das Abgelebte durch neue, frische Elemente zu ersetzen. Wenn wir sagen, dass von den vierunddreissig Opern, die von früher her fest studirt waren, fünf im Ensemble gut zusammenklappten — Fidelio, Der fliegende Holländer, Der Postillon, Wilhelm Tell und Der Prophet — so ist dies das Aeusserste an Anerkennung, was wir irgend leisten können, und selbst dabei sehen wir von mancher Besetzungs- und decorativen Einzelheit ab.

„Wohl ist die Production der Gegenwart in Deutschland und Frankreich dürftig genug. Immerhin aber leisten Ferd. Hiller, Max Bruch, A. Abert, Richard Wüerst, Barbieri, ferner F. David, Maillart und Andere Annehmbares, wenn es nur rasch und nicht vereinzelt, dabei auch in sorgfältiger Besetzung und Scenirung gegeben würde.“

Das statistische Verzeichniss weist vom 1. Juli 1864 bis 31. März 1865 41 Opern auf. An den 263 Spielabenden haben 195 Opern- und 68 Ballet-Vorstellungen Statt gefunden.

Opern. Adam: Der Postillon 8 Mal. — Auber: Fra Diavolo (nachstudirt) 11. Der schwarze Domino (neustudirt) 9. Die Stumme 5*). — Balfe: Die Zigeunerin 1. — Beethoven: Fidelio 4. — Bellini: Norma 4. — Boieldieu: Die weisse Frau 2. — Donizetti: Lucia von Lammermoor 7. Lucrezia Borgia 7. Linda von Chamounix 3. Dom Sebastian 3. Maria von Rohan 1. — Flotow: Ales-

*) Nur eine halbe, durch Wachtel's Heiserwerden abgebrochene Vorstellung.

sandro Stradella 6. Martha 6. Indra (nachstudirt) 3. — Gounod: Margarethe 12. — Halévy: Die Jüdin 8. — Kreutzer: Das Nachtlager in Granada 2. — Löwe: Concini (neu) 3. — Lortzing: Czaar und Zimmermann 1. Marschner: Hans Heiling 4. — Meyerbeer: Dinorah (neu) 7. Die Hugenotten (nachstudirt) 6. Robert der Teufel 5. Der Prophet 3. Der Nordstern 1. — Mozart: Don Juan 6. Die Hochzeit des Figaro 5. Die Zauberflöte 4. — Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor (nachstudirt) 3. — Offenbach: Die Rhein-Nixen 4. — Rossini: Wilhelm Tell 10. — Spohr: Jessonda 2. — Verdi: Der Troubadour 8. Hernani 2. — Wagner: Tannhäuser 5. Der fliegende Holländer 5. Lohengrin 4. — Weber: Der Freischütz 3. Oberon 2.

Opern-Personal. Sängerinnen. 1849. Fräulein Wildauer sang 24 Mal in 11 Partien. 1855. Frau Schäffer 38 Mal in 11 Partien. 1857. Frau Dustmann 53 Mal in 18 Partien. 1859. Fräulein Krauss 55 Mal in 18 Partien. 1861. Fräulein Destinn 49 Mal in 13 Partien. 1861. Fräulein Bettelheim 96 Mal in 19 Partien. 1862. Fräulein Tellheim 63 Mal in 14 Partien. 1864. Fräulein Kreutzer 5 Mal in 3 Partien. — Sänger. 1838. Herr Erl sang 34 Mal in 13 Partien. 1840. Herr Draxler 38 Mal in 15 Partien. 1845. Herr Ander 5 Mal in 5 Partien. 1854. Herr Beck 65 Mal in 17 Partien. 1854. Herr Mayerhofer 88 Mal in 24 Partien. 1855. Herr Schmid 44 Mal in 17 Partien. 1856. Herr Walter 64 Mal in 21 Partien. 1857. Herr Lay 110 Mal in 28 Partien. 1858. Herr Habanek 69 Mal in 20 Partien. 1862. Herr Neumann 44 Mal in 13 Partien. 1863. Herr Dalfy 53 Mal in 10 Partien. 1863. Herr v. Bignio 38 Mal in 9 Partien. 1863. Herr Wachtel 57 Mal in 14 Partien. 1864. Herr Rokitansky 42 Mal in 12 Partien. 1864. Herr Ferenczy 22 Mal in 8 Partien.

Capellmeister. 1840. Herr Proch dirigitte 13 Opern. 1854. Herr Esser 15 Opern. 1860. Herr Dessoff 13 Opern.

Das Ballet-Corps war ausser den 12 Balletten an 68 Abenden auch noch in 11 Opern an 59 Abenden beschäftigt. Balletmusik-Dirigenten: Herr Strebinger (9 Ballette), Herr Franz Doppler (3 Ballette).

Gäste. Sängerinnen: Fräulein Bauer aus Kassel 3 Mal (Gräfin Almaviva, Pamina, Donna Anna), Fräulein von Murska aus Berlin 31 Mal (Lucia, Linda, Martha, Leonore, Königin der Nacht, Königin Margarethe, Prinzessin Isabella, Dinorah), Frau Palm-Spatzer aus Leipzig 1 Mal (Leonore), Fräulein Artôt 15 Mal (Angela, Margarethe), Fräulein Stehle aus München 6 Mal (Margarethe, Elisabeth, Cherubin). — Sänger: Herr Ferenczy aus

Kassel 15 Mal (Eleazar, Hernani, Arnold, Sever, Edgar, Tannhäuser), Herr Hellmuth aus Hamburg 3 Mal (Van Bett, Marquis de Boisfleuri, Papageno), Herr Eppich aus Graz 7 Mal (Corentin), Herr Steger 3 Mal (Raoul, Arnold, Masaniello).

Die öffentliche Versammlung des städtischen Gesangsvereins in Köln.

Am 29. März fand im Gürzenichsaale Nr. II eine öffentliche Aufführung durch den städtischen Gesangsverein vor einem eingeladenen Publicum Statt, wie sie der genannte Verein alljährlich zu veranstalten pflegt. Dieses Mal gewann dieselbe noch eine besondere Bedeutung dadurch, dass es die letzte war, welche Herr Ferdinand Breunung vor seinem Abgange nach Aachen dirigirte. Der Chor war denn auch in seiner ganzen Stärke gegenwärtig, denn kein Mitglied des Vereins wollte fehlen bei dem thatsächlichen Zeugnisse der Leistungsfähigkeit desselben, die der scheidende Dirigent lange Jahre hindurch geübt und gekräftigt hatte. Der Chor war daher beinahe eben so stark besetzt, wie der Concertchor in den grossen Gürzenich-Concerten*).

Gesungen wurde das *Te Deum* in *D-dur* von Händel, 1737 zu Ehren der Königin Caroline aufgeführt, aber wahrscheinlich schon während des Aufenthaltes des Meisters in Cannons componirt. Chrysander meint, dass es zu den Stücken gehören möge, welche Händel zu den Geburtstagen des Herzogs von Chandos in den Jahren 1718

*) Für die auswärtigen Leser, welche die Verhältnisse der hiesigen musicalischen Vereine nicht kennen, bemerken wir, dass seit länger als 25 Jahren zwei Gesangsvereine für vollen Chor hier bestehen: der städtische Gesangsverein, zuletzt unter Ferd. Breunung's Leitung, und die Sing-Akademie, seit ihrem Entstehen und auch jetzt noch unter Leitung des k. Musik-Directors Franz Weber. Ein dritter Verein ist der Concertchor unter Ferdinand Hiller's Leitung, welcher bis jetzt (leider!) nicht eine Vereinigung aller Vereine als solcher war, sondern nur durch einzelne Mitglieder aus den Vereinen und auch durch sonstige, in keinem geschlossenen Vereine befindliche Dilettanten sich zusammensetzte und seine Uebungen ausschliesslich für die Gürzenich-Concerte abhielt. In derselben Weise gehören auch die hiesigen Männer-Gesangsvereine nicht als solche zu dem Concertchor, sondern nur einzelne Mitglieder derselben. Das Bestehen der einzelnen Vereine ist in einer grossen Stadt wie Köln gewiss ganz an der Stelle und fördert auch durch einen gewissen Wettstreit die künstlerischen Leistungen. Allein wir hielten es von je her und halten es jetzt mehr wie je für nothwendig, dass diese einzelnen Vereine zu den grossen Concert-Aufführungen in einem bestimmten Theilnahme- und Vorbereitungs-Verhältnisse stehen, wenigstens während der Winter-Saison; eine wirkliche Einheit ist auch im Reiche der Tonkunst nur durch theilweises Verzichten auf particularistische Souverainetätsrechte zu erzielen.

bis 1720 dort geschrieben, und meint, dass es am wenigsten Selbständigkeit habe und aus den Gedanken der vorigen und einigen anderen Lieblingsgesängen zusammengestellt sei. Wir haben darüber kein Urtheil, da wir die „vorigen“ nicht kennen; das kleine *Te Deum* hat uns und die Zuhörerschaft recht angesprochen, wengleich wir es auch nicht den späteren grösseren Werken ebenbürtig halten.

Darauf folgte Mendelssohn's 95. Psalm mit Tenor-Solo, Sopran-Solo und Duett und Chor, und dann zwei Compositionen von Franz Schubert: Der 23. Psalm für Frauenchor und „Mirjam's Siegesgesang“ für Sopran-Solo und Chor. Alles wurde recht schön gesungen, namentlich erregte Schubert's Psalm für Frauenchor enthusiastischen Beifall, wie auch Mirjam's Gesang und besonders die Ausführung der Solo-Partie durch Fräulein Rothenberger. Alle übrigen Soli waren durch Mitglieder des Vereins recht befriedigend besetzt.

Am Vormittage hatten die Vorstände des Gesangsvereins und der musicalischen Gesellschaft, deren technischer Dirigent Herr Breunung auch sieben Jahre lang gewesen ist, ihn in das Local der letzteren eingeladen und ihm durch herzliche Anreden und Ueberreichung werthvoller Geschenke ihre Achtung und ihren Dank bezeigt. Am folgenden Abende vereinigte ein Abschiedsmahl eine zahlreiche Versammlung. Auf eine Anrede des Vorsitzenden der musicalischen Gesellschaft, welcher mit beredter Wärme der Wirksamkeit des von Köln Scheidenden in seiner dreifachen Eigenschaft als Lehrer am Conservatorium, als Dirigent der musicalischen Gesellschaft und des städtischen Gesangsvereins, ferner seines künstlerischen Strebens und seiner anspruchslosen, ehrenwerthen Haltung im Leben gedachte, antwortete Herr Breunung in herzlichen, eben so gewählten als innigen Worten, worauf ihm sein College, Herr Franz Derckum, im Namen aller Collegen am Conservatorium, dessen Director, Herr Capellmeister Hiller, durch Krankheit verhindert war, dem Feste beizuwohnen, einen prachtvollen silbernen und goldenen Römer mit der Inschrift des Tages und den Namen sämtlicher Amtsgenossen mit sinniger Rede, die Ernst und Scherz in ansprechender Weise vereinigte, übergab. Ein paar trefflich humoristische Lieder, auch vierstimmige Gesänge, unter anderen ein sehr hübscher Canon — Alles, Dichtung und Composition, von A. Pütz — erhöhten das schöne, echt kölnische Fest.

Am Samstag den 1. April dirigirte Herr Breunung zum letzten Male das Orchester der musicalischen Gesellschaft: als er aber das Zeichen zum Anfange der letzten Overture gab, fiel das Orchester in einen Tusch mit allen Instrumenten ein, brachte ihm ein Hoch und überreichte

ihm zur Erinnerung und als Zeichen der Hochachtung einen kunstvoll gearbeiteten Tactstock.

Mögen diese Zeichen der Anerkennung, denen sich der Dank und die Wünsche seiner zahlreichen Schüler und Freunde anschliessen, ihm die Trennung von einem liebgewonnenen Wirkungs- und Freundeskreise erleichtern und für seine neue künstlerische Laufbahn in der Nachbarstadt Aachen als günstige Vorbedeutungen gelten!

Frau Louise Dustmann als Donna Anna.

Köln, 5. April.

Die gestrige Don Juan-Vorstellung wird den zahlreich versammelten Zuhörern unvergesslich sein, denn so vollendet, wie Frau Dustmann die grossartigste dramatische Schöpfung Mozart's, die „Donna Anna“, wiedergab, werden nur wenige diese Rolle jemals ausgeführt gesehen haben. Jeder weiss, was für eine Vereinigung von persönlichen, musicalischen und dramatischen Vorzügen die Darstellung dieser Spanierin verlangt, deren reine Seele die kindliche Liebe der Tochter und die sittliche Entrüstung der Jungfrau mit dem tiefsten Schmerze um den Vater und mit dem glühendsten Hasse gegen den Frevler füllen. Aus diesen Grundzügen ihres Charakters ist vom Dichter und Componisten ihr Bild geschaffen; nirgends verläugnen sie sich, und sie sind es, die in Donna Anna neben der leidenschaftlichen Empörung gegen ein Verbrechen, das ihr Vernichtung drohte, eine tiefe Trauer und im Rückblicke auf die ruchlose Frechheit des Frevlers eine mädchenhafte Zaghafteit bedingen. Donna Anna ist weder eine Heldin, noch eine Rachsüchtige von gewöhnlichem Schlage: nur wenn das empörte Gefühl in ihr alle Fesseln sprengt, oder die Erinnerung an jenen Abend ihr ganzes Wesen verwandelt, bricht die Leidenschaft alle Schranken durch; so erscheint sie uns gleich im Anfange und so wieder in der erschütternden Scene, wo sie in Don Juan den Frevler entdeckt. Aber selbst in diesen beiden grossartigen Situationen zeigen die schmerzlich melodischen Accente den Grund ihres Gemüthes, den Ausdruck einer edlen Mädchennatur, die, je tiefer empört, desto weniger ihre Entrüstung zur Schau trägt, sondern die Rache vertrauensvoll in die Hände des Geliebten legt, des wahr und innig Geliebten, nicht etwa eines Convenienz-Bräutigams, wozu Hofmann in seinen Phantasiestücken ihn macht, in denen er sich an da Ponte und Mozart auf unverantwortliche Weise versündigt und das erste — leider seitdem oft nachgeahmte — Beispiel jenes verwerflichen Bestrebens gab, classische, durch den Dichter und Musiker in bestimmter Ausprägung geschaffene und durch die Tradition gehei-

ligte Gestalten des Drama's durch die Sucht, neu und original zu sein, zu verunstalten und ihre Natur zu alteriren. Mozart lässt seine Donna Anna nirgends die Natur edler Jungfräulichkeit und trauernder Kindesliebe verläugnen; der Schmerz ist bei ihr ein dauernder, aber die Strafe des doppelten Verbrechens vertraut sie dem Himmel und dem künftigen Gatten an. Darum bebt sie fast selbst vor dem Schwur der Rache, den sie veranlasst, zurück: „Ha, welch ein Schwur! o Himmel! o grauenvolle Stunde!“ — Darum erscheint sie so weich in dem Quartette, wo nur in einem einzigen Momente, in der Frage an Elvira, die Ahnung der Wahrheit in ihr erwacht, einem Momente, den Frau Dustmann durch den Ton der drei Noten und durch ihre Mimik so ausdrückte, wie wir es noch nie gesehen haben, darum die innige Beschwörung in der Rache-Arie: „Gedenke der Wunde, durch die er gesunken, gedenke der Stätte, die sein Herzblut getrunken“, darum ihr Zagen in dem Masken-Terzette: „Gefahren seh' ich schweben in neuen Ungewittern, ich muss im Herzen zittern für Dich und auch für uns“*), und die Anrufung des himmlischen Schutzes, darum im Sextett die Bitte an Ottavio: „Lass', o lass' mir diese Thränen!“ und endlich die letzte grosse Arie.

Nun, diese Anna — und es ist ohne Zweifel die Mozart'sche — hat uns Frau Dustmann in einer so wahren Auffassung und so künstlerischen Verwirklichung gegeben, dass der Eindruck ihrer Leistung, hervorgebracht durch die Gesamtwirkung einer schönen äusseren Erscheinung, einer Sopranstimme, die durch Frische, Fülle und fesselnden Wohlklang des Tones in unseren Tagen zu den grössten Seltenheiten gehört, zumal da sie frei von allen Unarten des scharfen Herausstossens der Höhe, welche bei ihr eben so rund und voll, wie alle übrigen Töne klingt, und vollends von allem Quetschen und Tremoliren ist, und einer vortrefflichen Darstellungsgabe in mimischer und plastischer Beziehung, dass ihre Leistung Alles zur Bewunderung im eigentlichen Sinne des Wortes hinriss.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft hat der junge Violinist Wehrle durch den Vortrag eines Concertes von Viotti und der Othello-Phantasie von Ernst Aufsehen gemacht und ungemeinen Beifall gefunden.

*) Wir citiren nach dem Clavier-Auszuge des Don Juan von Prof. L. Bischoff (Bonn, bei N. Simrock), welcher dessen neue Uebersetzung unter dem italiänischen Texte enthält. Die leider noch immer benutzte alte Uebersetzung veranlasst, abgesehen von ihrer Form, durch offenbare Entstellung des Originals zu verkehrter Auffassung der Hauptrollen der Oper, wie das besonders auch von Prof. Q. Jahn Th. IV seines „Mozart“ nachgewiesen ist.

Leipzig. Das Wichtigste, was das neunzehnte und vorletzte Abonnements-Concert brachte, war für uns jedenfalls die neue Sinfonie von Woldemar Bargiel, welche den zweiten Theil eröffnete und vom Componisten persönlich dirigirt wurde. Ist dem vorurtheilsfreien Concertbesucher doch nichts angenehmer, als die Aussicht auf einen neuen Eindruck, der voraussichtlich nicht durch die Empfindung des Unbehagens oder gar Widerwillens getrübt oder aufgehoben wird. Und einen solchen Eindruck durfte Jeder erwarten, der Bargiel's Art und Weise kennt. Er ist immer der tüchtige Musiker, der sich eben so sehr schämen würde, in seinen Tönen etwas Banales auszusprechen, als die Schule zu verläugnen, welcher jeder schaffende Künstler angehören muss, will er irgend Beachtung finden, weil diese Schule alles enthält, was unsere Kunst gross und bedeutend gemacht hat. An Einzelnem mag immerhin Das und Jenes in der neuen Sinfonie aussetzen sein, im Ganzen genommen hat sie den entschiedenen und grossen Vorzug des echten Sinfoniestils. Die Themen haben Kern, sind der Entwicklung in hohem Grade fähig und werden demgemäss ausgeführt. Die Behandlung des Satzes ist durchweg polyphon: vier Stimmen neben oder über einander zu stellen und in langweiliger Einförmigkeit forttraben zu lassen, kann Bargiel nie in den Sinn kommen; er ist Contrapunktiker, und das will nichts Anderes heissen, als: guter Musiker. Was das Klangwesen betrifft, so ist es in diesem neuen Werke durchgängig vortrefflich; höchstens eine einzige (chromatische) Stelle im Finale könnten wir als unschön klingend bezeichnen. Diese aber, wie auch eine leicht misslingende Hornstelle im zweiten Theile des Trio vom Scherzo, könnten durch etwas veränderte Instrumentirung viel vortheilhafter gestaltet werden. Die Erfindung ist, wir müssen es gestehen, nicht überall vollständig originel, man begegnet Figuren und Themen, die man anderswo gehört hat; doch legen wir hierauf weniger Gewicht, weil dergleichen bei den grössten Meistern vorkommt. Immerhin würde auch darin durch kleine Abbiegungen den Vorwürfen vorzubeugen sein, welche die allzeit eifrigen Reminiscenzenjäger aus der einst gedruckten Partitur zusammenschmieden möchten. Am meisten haben wir noch verhältnissmässig gegen die Formgestaltung einzuwenden, in so fern Manches entschieden zu lang und ausführlich behandelt ist, was sich kurz und bündig sagen liess. So z. B. der Durchführungssatz im ersten Allegro, das Ende des Andante und der Schluss des Finale. Hier ist der Punkt, wo man unserer Ueberzeugung nach nie genug aus Beethoven's letzten Werken, namentlich den Quartetten, lernen kann. Alle Uebergangs-, Einleitungs- und Schlussgruppen werden von ihm immer äusserst knapp gehalten; dadurch stellt sich Alles so concis und gedrungen dar. — Die Sinfonie, vom Orchester mit Virtuosität und merklicher Liebe gespielt, fand im Publicum freundliche Aufnahme; der Componist hätte noch grössere Auszeichnung verdient. — Herr Kömpel ist als einer der ersten deutschen Violinisten bekannt. Er wird von Manchen Joachim gleichgestellt; ob dies letztere begründet sei, wollen wir, da wir diesen Künstler zum ersten Male hörten, noch nicht beurtheilen. Er spielte Spohr's Gesangscene und Beethoven's G-dur-Romanze und fand auszeichnenden Beifall.

(Allg. Musical. Ztg.)

Man schreibt aus Berlin: „Das königliche Theater macht im Augenblicke so brillante Geschäfte, wie noch zu keiner Zeit; nach zugegangenen Nachrichten betrug die Einnahme der beiden königlichen Häuser im Monat Februar über 40,000 Thlr. — Am 1. April schied Frau Birch-Pfeiffer aus dem Personal-Verbande des königlichen Schauspielhauses. Ihre 1200 Thlr. betragende Pension ist vom Könige bewilligt worden. Als Benefiz der Pensionärin fand am folgenden Sonntage die Aufführung ihrer „Marquise von Villette“ Statt. — Die Proben zu dem neuen Stücke: „Der Taufschein“, sind bereits im Gange.

Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater fand am 1. April die fünfzigste Vorstellung der Offenbach'schen Operette: „Die schönen Weiber von Georgien“, Statt. Der Componist, welcher nach Berlin gekommen ist, wegen der Inszenirung seiner neuesten Oper: „Die schöne Helene“, das Nöthige anzuordnen, hat die Aufführung persönlich dirigirt. „Die schöne Helene“ wird bereits Mitte April dem berliner Publicum vorgeführt werden. Die Renovirung des Saison-Theaters schreitet rüstig vorwärts. Herr Commissionsrath Deichmann liefert damit wieder dem berliner Publicum eine Ueberraschung, wie sie in dieser Ausdehnung wohl kaum geahnt wird. Mit unermüdeten Thätigkeit und in aller Stille ist bereits den ganzen Winter daran gearbeitet worden.

Emil Devrient hat vom Könige von Hannover das Ritterkreuz des Friedrichs-Ordens erhalten.

Stuttgart. J. J. Abert hat, wie wir hören, so eben wieder eine neue Oper, „Astorga“ betitelt, vollendet, worin die Haupt- und Titel-Partie für den trefflichen Tenoristen Herrn Sontheim componirt ist.

Der König von Württemberg hat dem Hof-Schauspieler und Regisseur des Hoftheaters Dr. Grunert in Anerkennung seiner Leistungen im Gebiete der dramatischen Kunst die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Erlaubniss verliehen, solche am Bande des Ordens der württembergischen Krone tragen zu dürfen.

Musik-Director Abenheim in Stuttgart erhielt aus Anlass seines zurückgelegten vierzigsten Dienstjahres und in Anerkennung seiner langjährigen guten Dienste die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit dem Bande des Kron-Ordens.

München, 27. März. Gestern wohnte der König der Vorstellung von Goethe's „Egmont“ bis zum Schlusse (halb 11 Uhr) bei. Fräulein Janaschek (Margerethe von Parma), Frau Dahn-Hausmann (Clärchen) und Herr Landvogt (Egmont) fanden reichen Beifall. Den höchsten Genuss bot Beethoven's Musik, womit der Sterbetag des unsterblichen Tondichters würdig gefeiert wurde.

Die „Oesterreichische Revue“ bringt in ihrem letzterschienenen Bande einen Artikel von Laube über Fichtner, welcher manche feine Einzelbemerkung über den von der Bühne geschiedenen Künstler, wie auch über das Publicum des Burgtheaters enthält.

Ankündigungen.

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, Höhle Nr. 1.

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.

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.