

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 17.

KÖLN, 29. April 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Musik in Italien. Von A. — Neuestes über die Charakteristik der Tonarten (Arrey von Dommer — A. B. Marx). — Aufruf, die Bach-Orgel in der St. Bonifaciuskirche (Neuekirche) zu Arnstadt betreffend. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gastspiel von Gustav Walter im Stadttheater, sechste Soiree für Kammermusik — Aachen, letztes Abonnements-Concert, dirigirt von Herrn Ferdinand Breunung).

## Die Musik in Italien.

Florenz, Ende März 1865.

Die vorurtheilsfreien Kunstfreunde und musicalischen Schriftsteller in Italien bekennen, dass der Verfall der Tonkunst in dem schönen Lande, welches einst durch seine grossen Tonsetzer und Sänger der Lehrer von Europa war, immer offener wird. Um ihn aufzuhalten und wo möglich eine neue musicalische Aera anzubahnen, fehlt es nicht an aufopfernden Bestrebungen einzelner hochherziger Kunstgönner, an Gründung von Zeitschriften und von musicalischen Vereinen, Ausschreibung von Preisen und ähnlichen Versuchen, dem herabrollenden Rade des Schicksals der Kunst in die Speichen zu fallen: allein nach den Erfahrungen in allen Ländern und Zeiten sind die meisten von diesen äusseren Anregungen höchstens im Stande, auf Augenblicke hier und da Palliativmittel gegen das Uebel zu liefern, die Radicalcur kann aber nur das Genie bewirken, und für dieses scheint der sonst so fruchtbare Boden Italiens seine Kraft erschöpft zu haben. Zwar werden noch Opern genug geschrieben und kommen auch zur Aufführung, weil das Publicum von jeder Theater-Direction noch immer verlangt, dass sie nach alter Weise eine neue Oper — und seit vielen Jahren schon auch ein neues Ballet — für die Stagione bringe: allein sie verschwinden nach der ersten oder zweiten Vorstellung wieder, weil die Italiäner einen so genannten *Succès d'estime* so gut wie gar nicht kennen und entweder enthusiastisch und, wie es jetzt heisst, „frenetisch“ bewundern, oder unbarmherzig und höchst unzweideutig verdammen. Dagegen begnügen sie sich dann, wenn sie wieder einmal eine Neuigkeit todt gemacht haben, mit den Wiederholungen des alten Repertoires, wobei denn auch Uebertragungen französischer und deutscher Opern mit aushelfen, wie Meyerbeer's „Robert“ und „Der Prophet“, Flotow's „Martha“, Gounod's „Faust“ u. s. w. Letzterer ist übri-

gens neulich sogar in Rom auf dem Apollo-Theater als *Margherita* gegeben worden, aber durchgefallen.

Dass es auch in Italien, wie jetzt in Frankreich, Leute gibt, die da glauben, dass der Kunst durch Verordnungen der Behörden aufzuhelfen sei, beweist unter Anderem die Nachricht aus Neapel, die wir in einer der letzten Nummern der musicalischen Zeitung „*Il Pirata*“ (in Turin) finden.

„Die musicalische Gesellschaft von Neapel hat allen philharmonischen Vereinen der Halbinsel den Vorschlag gemacht, alle Stadträthe dahin zu bringen, eine gemeinsame Anstrengung gegen den einreissenden Verfall der Tonkunst in Italien zu machen. Zu diesem Zwecke sollen die städtischen Behörden den Theater-Directoren die Pflicht auferlegen, in jeder Saison ein Werk von solchen jungen Componisten aufzuführen, die sich dazu melden werden. Der Gedanke mag ganz gut gemeint sein, aber die Directoren werden sagen: „Da diese neuen Maestri fast immer Fiasco machen, so kann man uns nicht zumuthen, unser Geld zum Fenster hinaus zu werfen. Die Journale haben gut reden von Adlern, die zur Sonne fliegen, von neu erstandenen Zauberern, wie Orpheus: wir halten uns an die Thatsachen!“ —

Ein bemerkenswerther Fortschritt zeigt sich dagegen in Bezug auf die Instrumentalmusik, freilich nicht in der Composition, aber doch in der Würdigung derselben und in der wachsenden Liebhaberei dafür. Noch merkwürdiger ist es, dass es nicht die rauschende, vollstimmige Orchestermusik ist, welche in den bedeutenderen Städten gepflegt zu werden beginnt, denn die Beethoven'schen Sinfonien sind dem grossen Publicum noch ganz unbekannt, sondern die Kammermusik, die Trio's und Quartette für Geigen-Instrumente und auch, doch bei Weitem nicht vorherrschend, für Pianoforte und Saiten-Instrumente.

Der erste Verein für Kammermusik war die *Società di Quartetto* in Florenz. Er wurde 1861 gegründet,

hatte ausserordentlichen Erfolg und ist in stetem Wachsen begriffen. Sie gibt den Winter hindurch zehn Matineen an Sonntagen, welche sehr besucht sind. Ihre Mitglieder theilen sich in *Protettori* und *Ordinarj*. Die *Protettori* in Florenz zahlen einen jährlichen Beitrag von 30 Lire, die im Königreiche Italien von 18 Lire, die im Auslande von 20 Lire; die gewöhnlichen Mitglieder zahlen in Florenz monatlich 1 Lira 20 C., in Italien 15 Lire jährlich. Die *Protettori* erhalten vier Eintrittskarten für jede *Mattinata*, die *Ordinarj* eine. Ausserdem — und das ist sehr wichtig für die ausgedehntere Wirksamkeit des Vereins — hat derselbe seine besondere musicalische Zeitung: *Boccherini* (nach dem Componisten B. so betitelt), *giornale musicale per la Società del Quartetto* — im Verlage des Musicalienhändlers G. G. Guidi. Dieses Blatt erscheint alle vierzehn Tage und jedes Vereins-Mitglied erhält es umsonst. Im gegenwärtigen vierten Jahre des Bestehens der Gesellschaft empfängt jedes Mitglied im In- und Auslande ebenfalls umsonst acht in Taschen-Format gedruckte Partituren folgender classischer Werke: *Boccherini*, Quintett — Haydn, Quartett Op. 76 in *D-moll* — Mozart, Quintett in *G-moll* — Beethoven, Trio für Pianoforte u. s. w. Op. 97 in *B-dur* — Beethoven, Quartett Op. 74 — Hummel, Quintett für Pianoforte u. s. w. in *Es-moll* — Mendelssohn, Quartett für Pianoforte u. s. w. in *F-moll* — Mendelssohn, Quintett in *B-dur*.

Das ist in der That aller Ehren werth. Eine zweckmässige Speculation mag es auch sein, dass die Namen der *Protettori* nicht bloss in die musicalische Zeitung der Gesellschaft einregistriert, sondern auch jedem Exemplare der acht Partituren vorgedruckt werden.

Der Professor Abraham Bavesi, Mitglied des königlichen *Istituto Musicale* zu Florenz, hat für das Jahr 1865 auf seine Kosten eine Preisbewerbung ausgeschrieben, bei welcher Italiäner und Ausländer concurriren können\*). Aufgabe ist die Composition eines Quartetts für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncell. Der erste Preis beträgt 400 L. (Francs), der zweite 200 L. Das Quartett muss vier getrennte Sätze enthalten, noch nicht gedruckt sein, und muss in leserlicher Handschrift sowohl in Partitur als in den einzelnen Stimmen an das Secretariat des Instituts (*alla Segreteria dell' Istituto*) zu Florenz portofrei eingesandt werden. Termin bis zum 31. August 1865, 4 Uhr Nachmittags. Versiegeltes Motto u. s. w., wie gewöhnlich. Den Richterspruch fällt die *Accademia musicale* des Instituts. — Die gekrönten Manuscripte verbleiben dem Insti-

tute als Eigenthum zum Zwecke der Aufführung in seinen Concerten. Herr Bavesi behält sich eine Abschrift für seinen Privatgebrauch vor, so wie das Recht, die Erlaubniss zum Abdruck der gekrönten Werke in der (oben genannten) Partitur-Taschen-Ausgabe zu geben und sie in der „Quartett-Gesellschaft von Florenz“ aufführen zu lassen. Ausserdem behält der Autor sein Besitzrecht.

Das Institut hat aus seinen eigenen Mitteln auch einen Preis auf die beste Composition eines achtstimmigen *O salutaris hostia* ausgesetzt, aber nur für Italiäner. Ebenso die Quartett-Gesellschaften in Neapel und in Mailand; von der letzteren hat im vorigen Jahre für ein Violin-Quartett Antonio Bazzini den ersten, Franco Faccio den zweiten Preis erhalten.

Florenz besitzt ausserdem noch zwei Quartett-Vereine, welche ebenfalls der classischen Musik gewidmet sind, und eine *Società d'incoraggiamento dell' arte musicale*, in deren ebenfalls regelmässigen Sitzungen indessen mehr populäre Musik für Pianoforte, Violine u. s. w. gemacht wird. — Die älteste Gesellschaft ist die *Società per lo studio di Musica classica*, von ihrem auch gegenwärtig noch thätigen Director Geremia Sbolzi vor 24 Jahren gestiftet und von dem berühmtesten Mäcenas Italiens, dem *Duca di San Clemente*, kräftig unterstützt. Durch die Nebenbuhlerschaft des oben erwähnten Quartett-Vereins (*Boccherini*) ist sie von Neuem zu eifrigeren Leistungen erwacht, die jedoch bis jetzt in der Vocalmusik vorzüglicher sind, als in der Pianoforte- und Quartett-Musik. Von ersterer hörten wir im vorigen Monate (in ihrer 264. Sitzung) ein dreistimmiges „*Kyrie*“ *a capella* von Marcello, zwei Kirchenstücke von Mattei, ein Bruchstück aus einem *Stabat Mater* von Raimondi und ein *Salve Regina* von Salieri. — Endlich existirt noch eine *Società Filarmonica*, die vor Kurzem durch ein Wohlthätigkeits-Concert mehr von sich reden liess, als durch ihre sonstigen musicalischen Leistungen: es galt nämlich, eine Summe zusammenzubringen, um unseren jungen und besten Violinisten Papini von der Conscription zu befreien und ihm die Mittel zu einer Kunstreise zu verschaffen.

Der genannte Künstler ist nicht zu verwechseln mit dem Componisten Pacini, der jetzt eine Cantate zu der Feier der Beisetzung von Bellini's Asche in Catania geschrieben hat. Wahre Curiosa sind seine Titel und Dedicationen: ein Capriccio für Piano, Violine und Violoncell, *dedicato alla Repubblica di San Marino*; ein anderes Clavier-Trio, überschrieben *l'Eroe* und einer Dame gewidmet.

In Mailand besteht jetzt im zweiten Jahre auch eine Quartett-Gesellschaft, welche ihr eigenes Journal hat (*Giornale della Società del quartetto*) und auch Preise für Quartette ausschreibt. Auch eine Art von Populär-Con-

\*) Den vorjährigen ersten Preis „Bavesi“ hatte Herr Langhans aus Hamburg, als tüchtiger Violinspieler bekannt, durch ein Violin-Quartett gewonnen.

certen mit Orchester ist dort versucht worden von einem Musik-Director, der zugleich Eigenthümer des Saales ist. Sein vorjähriges Orchester war erbärmlich, das gegenwärtige soll, und mag freilich leicht, besser sein. — Lucca, Modena, Pisa, Neapel, Palermo, Messina haben ähnliche Quartett-Cirkel. Im Ganzen genommen, sind das alles indess nur noch Anfänge, und es wird noch lange dauern, ehe das Volk, trotz seiner natürlichen musicalischen Anlagen, einen Impuls zu einer gediegenen Geschmacksrichtung dadurch bekommt. A.

### Neuestes über die Charakteristik der Tonarten\*).

(Arrey von Dommer\*\*) — A. B. Marx.)

Bekanntlich hat man zwei Arten Temperaturen, ungleichschwebende und gleichschwebende. Temperaturen überhaupt werden nothwendig, indem die Octav stets rein ausgeübt werden muss, daher die zwölf Quinten unseres Tonsystems zusammenaddirt genau eine reine Octav betragen sollen, in Wirklichkeit aber einen Ueberschuss über dieselbe, das Pythagorische Komma, ergeben. Dieser Ueberschuss darf nicht der Octav zur Last fallen, da diese stets mathematisch rein sein muss, auch nicht einer einzelnen Quint, welche dadurch völlig unbrauchbar würde; sondern er muss auf die zwölf Quinten vertheilt werden. Ungleichschwebende Temperaturen sind solche, in denen dieser Ueberschuss auf den vom Ausgangspunkte *C* mehr und mehr sich entfernenden Theil der Quinten vertheilt wird, die daher um so unreiner werden müssen, je reiner die ersten Quinten intonirt sind. Folglich müssen auch die vom Ausgangspunkte *C* mehr und mehr sich entfernenden Tonarten um so unreiner werden, je reiner die Stimmung der ihm zunächstliegenden ist. Demnach findet unter den Tonarten eine thatsächliche Verschiedenheit hinsichtlich der mehr oder minderen Reinheit ihrer Intervalle Statt. Die gleichschwebende Temperatur hingegen besteht in der völlig gleichmässigen Vertheilung des Pythagorischen Komma auf die zwölf Quinten, so dass also jede dieser Quinten um  $\frac{1}{12}$  dieses Komma tiefer gestimmt wird.

Aus dieser völligen Gleichheit aller Quinten ergibt sich mit Nothwendigkeit völlig gleiche Grösse aller gleichartigen Intervallen-Verhältnisse sämmtlicher Tonarten: die grosse oder kleine Secund, Terz, Sext u. s. w. ist in allen Tonarten gleich gross, Verschiedenheit der Tonarten hin-

sichtlich ihrer Intervallen-Verhältnisse kann daher thatsächlich nicht Statt finden.

Nichts desto weniger sprechen nicht nur manche Aesthetiker und Theoretiker von besonderen charakteristischen Eigenschaften, welche die eine *Dur*-Tonart von der anderen, die eine *Moll*-Tonart von der anderen unterscheiden sollen, sondern es sieht auch ein jeder Componist sich veranlasst, für ein Tonstück gerade die eine und nicht eine andere Tonart zu wählen, weil er sie als der in demselben auszudrückenden Stimmung vorzugsweise entsprechend ansieht; er setzt also das eine Tonstück in *C-moll*, nicht in *D-*, *E-* oder *E<sup>b</sup>-moll*, ein anderes in *D-dur* und nicht in *H-*, *F<sup>#</sup>-* oder *C-dur*, erkennt mithin den einzelnen Tonarten besondere Ausdrucksfähigkeit für die eine oder andere Stimmung und Leidenschaft zu.

Diese Thatsache kennt Jedermann, die Ursache derselben aber ist bis jetzt noch nicht aufgeklärt, so viel auch über diesen Gegenstand geschrieben ist. Die theoretische Untersuchung leistet der Sache ganz und gar keinen Vorschub; ungeachtet aller Phantasieen des genialen Schubart, so wie der Anerkennung, welche Schilling ihnen zu Theil werden liess, indem er sie mit grösster Ungenirtheit abschrieb, und ungeachtet aller breiten müssigen Poetasterei, welche Marx am ungehörigen Orte (*Gluck II.*, 346 ff.) an Stelle jeder Gründlichkeit diesem Gegenstande zu widmen sich gedrungen fühlt, und ungeachtet der bei Weitem wichtigeren Thatsache, dass die Componisten gemeinhin wenigstens auf die Wahl der Haupt-Tonart Rücksicht nehmen\*), gesteht die Theorie der ganzen Sache keine Geltung zu und verwirft sie als unhaltbare Einbildung, womit sie nichts anzufangen vermag, da sie die vollkommene innere Gleichheit aller Tonarten nachweist, der nur äusserlich lokalen Verschiedenheit blosser Höhe und Tiefe aber keinen so wesentlichen Einfluss auf Charakteristik zuerkennt. Als ganzer Ueberrest bleibt ein dunkles und dem Componisten selbst eben so undeutliches und unerklärliches Gefühl, welches ihm für einen Tongedanken die Tonart *F<sup>#</sup>-dur* und nicht *F-dur* zuweist, allenfalls verbunden mit der durch ungleichschwebende Temperaturen veranlassten Vorstellung von einer mit der steigenden Anzahl der Vorzeichnungen auch in gleichem Maasse wachsenden Gefärbtheit der Tonarten, im Gegensatze zu der Einfachheit und Farblosigkeit, welche man der keiner

\*) Vgl. die Artikel über denselben Gegenstand in historischer und ästhetischer Beziehung in der *Niederrh. Musik-Zeitung* 1857, in den Nummern 17, 19, 22 und 23.

\*\*\*) Koch's musicalisches Lexicon. VII. S. 869.

\*) Wenn auch nicht immer. Ein bekanntes Beispiel vom Gegentheil ist, dass Mozart im *Don Juan* sowohl Leporello seine Gespensterfurcht, als Donna Anna (Ueber Alles bleibst du theuer) die beruhigenden Zusicherungen fortdauernder Liebe, und Zerline ihre Schmeicheleien und Spässe in der nämlichen Tonart (*F-dur*) ausdrücken lässt. [Vgl. unsere Zusammenstellungen aus Beethoven, *Niederrh. Musik-Zeitung*, 1857, Nr. 22. Die Redaction.]

Vorzeichnung bedürftigen *C-dur*-Tonart beizulegen leicht sich geneigt sieht, ungeachtet die Quinten und folglich das ganze diatonische Verhältniss in *F<sup>♯</sup>-dur* genau die nämlichen sind, wie in *F-* oder *C-dur*. Allerdings haben dieselben Töne, wenn sie in verschiedenen Tonarten auftreten, immer andere Beziehungen zum Grundtone und zu einander; der Ton *G* z. B. ist, der gleichschwebenden Temperatur ungeachtet, immer ein anderer, wenn er in *C* als Quint, in *E<sup>♭</sup>* oder *E* als Terz, in *D* als Quart oder in *A* als Septime u. s. w. erscheint, indem das Gehör ihn unwillkürlich immer anders auffasst und den diesen Intervallen eigentlich zukommenden natürlich reinen Verhältnissen möglichst nahe bringt. Doch bleiben diese verschiedenen Beziehungen des einzelnen Tones auf mehrere Tonarten wiederum in allen Tonarten-Kreisen dieselben; es ist ganz gleichgültig, ob etwa die Tonart *A-dur* oder irgend eine andere als Haupt-Tonart angenommen wird, dieselbe Ausweichung klingt in einer Tonart genau wie in allen übrigen.

Schubart, Aesthetik 377, sagt: „Jeder Ton ist entweder gefärbt oder ungefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus, sanfte, melancholische Gefühle mit *B*-Tönen, wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen.“ Es mag verlockend sein, den in steigenden Quinten vom Grundtone *C* immer mehr aufwärts sich entfernenden Tonarten wachsende Spannung, den in fallenden Quinten abwärts sich wendenden *B*-Tönen Nachlassen der Spannung zuzuschreiben, doch ist die Sache rein äusserlich; nur auf das Verhältniss von Ober- und Unter-Dominant zur Tonica bezogen, hat sie einen Sinn, indem in der Wendung der Tonica nach der Unter-Dominant ein gewisses Nachlassen oder Fallen, nach der Ober-Dominant hingegen ein Anspannen oder Steigen der Bewegung allerdings sich fühlbar macht. Aber dieses Steigen und Fallen, oder wie man es sonst nennen will, als Charakterismus einer Tonart an sich anzusehen, geht doch nicht gut an; *D-dur* z. B. als Ober-Dominant von *G* ist in diesem Sinne steigende, als Unter-Dominant von *A* hingegen fallende Tonart. Man vergleiche, zu welcher künstlicher Theorie der obige Ausspruch Schubart's von dem Ausdrucke sanfter Empfindungen durch die *B*- und leidenschaftlicher durch die Kreuztöne bei Marx (Gluck II., 359) aufgeschwollen ist; das vorzeichnungslose *C* ist Indifferenzpunkt, die von ihm nach rechts und links ausgehende und schrittweise der Höhe und Tiefe zustrebende Folge der Kreuz- und *B*-Töne enthält einen „förmlich polaren Gegensatz“. „Auf der *Plus*-Seite (worunter die Kreuz-Tonarten verstanden werden sollen) herrscht die wachsende Erregung, auf der *Minus*-Seite (die *B*-Tonarten) die nachlassende Erregung. Erinnern wir uns nun, dass Höhe und Tiefe im

Tonwesen der Ausdruck für die grössere oder mindere Schnelligkeit der Schwingungen sind, so dürfen wir allerdings wagen, die *Plus*-Seite im Tonreiche als Licht- oder Tagseite, die *Minus*-Seite als Schatten- oder Nachtseite zu bezeichnen. Wie Licht und Schatten, Tag und Nacht, Wärme und Kälte, so stehen die beiden Seiten der tonischen (Tonarten-) Entwicklung einander gegenüber. Und wie Licht und Wärme sich stufenweise steigern und herabstimmen, gerade so (mit zwei Ausnahmen) steigt und sinkt in der Tonreihe der Charakter des Lichtes und der Wärme.“ Diese beiden Ausnahmen sind *F<sup>♯</sup>* und *G<sup>♭</sup>-dur*, deren enharmonisches Zusammenfallen (also zugleich grosse Hitze und strenge Kälte, grelles Licht und dicke Finsterniss) Herrn Prof. Marx doch einiges Bedenken erregt haben muss, daher denn *F<sup>♯</sup>-dur* „gleissend“, *G<sup>♭</sup>-dur* „zweifelhaft“ genannt wird. Setzt man den Quinten-Cirkel auf- und abwärts weiter fort, so muss man, bei der zwölften Quint angelangt, nach dem „Gesetze der Polarität“ des Herrn Marx das interessante Natur-Schauspiel haben, die grösstmögliche Kälte und Finsterniss von *D<sup>♭♭</sup>* und die unausstehlichste Hitze und das blendendste Licht von *H<sup>♯</sup>* als mit dem Indifferentismus von *C* identisch zu erblicken.

Auch der Einfluss ungleichschwebender Temperaturen auf Charakter-Eigenschaften der Tonarten ist ein nur eingebildeter; er erstreckt sich nicht weiter als auf Reinheit und Unreinheit. Eine Tonart klingt immer unreiner und falscher, je mehr die Terzen abweichen und die Quinten schweben und tremuliren, woraus denn allerdings eine von der Ruhe und Klarheit reingestimmter Tonarten abweichende Dunkelheit und Gedrücktheit oder Spannung und Härte entspringt, die aber mehr als Unreinheit und Missklang, denn als ästhetischer Charakterismus sich geltend macht. Man findet wohl noch hier und da eine ungleichschwebend temperirte Orgel, an der man von der Sache sich überzeugen kann. Uebrigens verleiteten diese Abweichungen, welche Scalen nach der ungleichschwebenden Temperatur allerdings unter sich aufweisen, auch denkende Theoretiker und Kunstrichter, den ungleichschwebenden Temperaturen einen bedeutenden Vorrang vor der gleichschwebenden einzuräumen, z. B. J. A. P. Schulz in Sulzer's Theorie d. sch. K., auch Rameau, der aber später wieder davon abkam. So sahen sie z. B. die verschiedenen gestimmten Terzen als wichtige Hülfsmittel des musicalischen Ausdruckes an; während die reine grosse Terz zur Freude stimme, könnten schärfere grosse Terzen aufregen, zum Zorne und zur Wuth entflammen; während die reine kleine Terz Wohlwollen und Zärtlichkeit erwecke, könne die noch kleinere in Traurigkeit und Schwermuth versenken. Doch abgesehen davon, dass dies immer rein äusserliche Mittel des Ausdrucks wären, worauf eine entwickelte

Kunst sehr wenig Werth legt, und ferner auch die Möglichkeit der praktischen Ausführung solcher Unterscheidung der Intervalle im Gesange angenommen, könnte man, da sie in der Harmonie nothwendiger Weise sehr falsch klingen müssen, höchstens nur im Nacheinander der Melodie und dann nur während Vollziehung einer Modulation Gebrauch davon machen; denn sobald der Sänger die neue Tonart erreicht hat, wird er ganz unwillkürlich die Intervalle in möglichster Reinheit zum Grundtone ausüben. Mannigfache Producte anerkannt feinfühler grosser Tonsetzer tragen übrigens dazu bei, die Zweifel an der Bedeutsamkeit der Tonarten-Charakteristik noch zu verstärken, indem sie, wie vorhin schon von Mozart angeführt, sehr verschiedenartige Dinge wohl mitunter in derselben Tonart ausgedrückt haben.

Unter den Erklärungen, welche u. A. Mattheson (I. Orchester, 1713, S. 236 ff.), Schubart (Aesthetik, 1806, S. 377 ff.), Schilling (Philos. d. Sch. i. d. M., S. 440 ff.) und A. B. Marx (Glück und die Oper, 1862; II. 365 ff.) von den Charakter-Eigenschaften der Tonarten geben, finden sich denn auch die lustigsten Widersprüche, ausser wenn die neueren Schriftsteller von den älteren sich Rathsholt haben. Es folgen einige Beispiele, unter ihnen wahre Musterbilder von Phrasen. *C-dur*. Mattheson: „hat eine ziemlich *rude* und freche Eigenschaft“ u. s. w. Schubart: „Ist ganz rein. Sein Charakter heisst Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.“ Marx: „Es ist indifferent, gleich fern von der wachsenden Entzündung der Kreuztöne als von den allmählich sich niedersenkenden kübleren Schatten der *B*-Töne, klar, wie der helle Tag, aber ohne Sonnenglanz, heiter, aber ohne Theilnahme.“ — *C-moll*. Schubart: „Lieserklärung, zugleich Klage der unglücklichen Liebe.“ Schilling: „Scheint die geeignetste Tonart zum Ausdrucke eines bestimmten höheren Gefühls zu sein.“ — *E-dur*. Mattheson: „Drückt eine verzweiflungsvolle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ist vor *extrem* verliebten hülf- und hoffnungslosen Sachen am bequemsten, hat so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, dass es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.“ Schubart: „Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuss.“ Marx: „Funkelnd hell steigt mit durchgreifender Wärme *E-dur* empor, heiter und leuchtend wie lauterer Gold. Noch ist ihm in keiner Composition vollgünger Ausdruck geworden (!), auch in der Fidelio-Ouverture bei Weitem nicht. Wenn einmal in einer künftigen Oper Otto III. in Rom die Kaiserkrone neu auf seinem jugendlichen Haupte befestigt, könnte nur *E-dur* in seiner hei-

teren Sonnenpracht erschallen.“\*) — *D<sup>b</sup>-dur*. Schubart: „Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren.“ Schilling: „Ein spielender Ton, der da ausarten kann in Leid und Wonne“ u. s. w. Marx: „Die Nacht mit ihren unheimlich anfröstelnden Bildern, dergleichen im zweiten Satze der grossen *F-moll*-Sonate von Beethoven hervorschweben aus der Tiefe, der Milde, der Verklärung sich entgegenheben und dann den Einsamen zurücklassen, hineingestossen in den rastlosen Sturm seines Lebens.“ — *G-dur*. Schilling: „Liefert ein Bild der Beruhigung und kann in seiner Durchschaulichkeit, wenn der Künstler das Einfache nicht zu behandeln weiss, bis zum Bedeutungslosen herabsinken.“ Marx: „Angebellt und angewärmt, wie von der emportauchenden Sonne der junge Tag, wie die Jugendzeit bei dem ersten fröhlichen Ausschauen in das beginnende Leben.“ — *G<sup>b</sup>-dur*. Schubart: „Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln“ u. s. w. Marx: „Zweifelhaft.“ Ferner liegt in *D-moll* nach Schubart schwermüthige Weiblichkeit, welche Spleen und Dünste brütet; *E<sup>b</sup>-dur* drückt durch seine drei *b* die heilige Trias aus: *A<sup>b</sup>-dur* ist Gräberton, Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange; *F<sup>#</sup>-moll* zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande; *G-moll* enthält Missvergnügen, Unbegablichkeit, Zerren am verunglückten Plane, missmuthiges Nagen am Gebiss. (Nach Mattheson ist *G-moll* der „allerschönste Ton, der ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet“ u. s. w.)

Nicht ganz ohne Einfluss auf mehre oder mindere Kraft der Klangwirkung ist die Stimmung der Orchester-Instrumente, indem die Geigen-Instrumente in der einen Tonart mehr leere Saiten haben, als in der anderen, und die leeren Saiten kräftiger klingen, als die bedeckten. Eben so klingen manche Stimmungen einzelner Gattungen Blasinstrumente weicher und runder, als andere, wie z. B. *B*-Clarinete, *E<sup>b</sup>*-Horn. Doch bleibt dies immer von zu geringem Einflusse auf das Wesen der Tonart selbst, als dass Resultate sich herausstellen sollten, die jenen Mysticismus rechtfertigen. Denn eine Melodie klingt auf der *B*-Clarinete eben so weich in *E<sup>b</sup>*, wie in *F* oder *B-dur* oder *moll*, und wenn auch Accorde oder Figuren, in denen leere Saiten vorkommen, stärker klingen, so ist diese Kraft nur eine äusserlich materielle, wohnt nicht der Tonart an sich inne, denn sonst müssten diese Unterschiede auch im Gesange, auf dem Clavier, oder wenn man die leeren Saiten vermeidet, überhaupt wenn keine äusseren Einflüsse mitbestim-

\*) Marx, „Glück“, II., S. 367.

mend einwirken, hervortreten. Einem Zuhörer, der den Gabelton nicht im Gedächtnisse hat, sonst aber reines und gebildetes musicalisches Gehör besitzt, wird es vollständig gleichgültig sein, ob er ein Tonstück aus *G*, *A<sup>b</sup>* oder *F<sup>#</sup>* gesungen hört, vorausgesetzt, dass die mehre Tiefe oder Höhe die Klangwirkung an sich nicht beeinträchtigt.

Hat nun A. B. Marx in seinem Excursus zu „Gluck und die Oper“ (Th. II. S. 345—382) die Sache weiter gebracht? Auch nicht um einen halben Schritt weiter. Er phantasirt, wie Viele vor ihm, ohne diese zu nennen, tritt mithin in Schubart's und Hand's Fusstapfen. Dass ein Vielschreiber nichts liest, ausser sich selbst, oft auch sich selbst nicht einmal liest, sondern sich nur schreibt, ist bekannt; dass aber ein Schriftsteller über die Theorie der Musik, wie Marx, bei der Erörterung einer solchen Frage, wie die in Rede stehende, die Stimmen neuerer musicalischer Aesthetiker, wie hier namentlich Zamminer's und Vischer's, ganz ignorirt, weil ihre Gründe gegen seine Ansicht klarer und schlagender sind, als die seinigen dafür, das ist denn doch stark. Aber vielleicht kennt er sie gar nicht. Eines ist so schlimm, wie das Andere.

Man begreift überhaupt nicht, wie der ganze Anhang über die Tonarten in ein Buch über „Gluck und die Oper“ kommt. Marx fühlt das selbst und rechtfertigt den Anhang „1) dadurch, dass in Gluck's Werken so deutliche und reichliche Zeichen von charakteristischer Auffassung der Tonarten sind, dass sie bei der Entwicklung seines künstlerischen Charakters beachtet werden müssen, und 2) dass Gluck einer der gewichtvollsten Zeugen in dieser Sache ist.“ — Warum diese Beachtung hinten nach kommt? Antwort: „Weil erst vom Orpheus an Gluck überhaupt Charakter bewährt!“ — Nun lesen wir aber bei Marx selbst, was er nicht verhehlen konnte, da es zu offenkundig ist, nach Folgendem: „Kein Componist von Charakter wird sich dazu verstehen, seine Composition in eine andere Tonart zu versetzen“ — die Anmerkung: „Seltsamer Weise ist Gluck selber seinen Compositionen auch in Bezug auf die Tonart nicht treu geblieben, als er in Paris sie den französischen Ansichten und Ansinnen (!) gemäss umgestaltete.“ Also die Franzosen müssen einmal wieder die Sündenböcke sein, die Franzosen haben von Gluck „andere Tonarten“ verlangt, und Gluck hat ihrem „Ansinnen“ gemäss die Tonarten (im Orpheus und der Alceste) geändert! Das ist etwas ganz Neues! Und dennoch ist Gluck „einer der gewichtigsten Zeugen für die Charakteristik der Tonarten?“ Ei freilich, denn „die damaligen Aenderungen haben so Vieles und Wichtiges betroffen, dass sie wenigstens keinen Beweis gegen die Charakter-Eigen-

schaft der Tonarten abgeben“! Diese überzeugende Logik ist auf S. 362 zu lesen!

Marx fühlt sich also bewogen, erstens eine „theoretische Betrachtung“ über die Tonarten und zweitens eine „Anwendung derselben auf Gluck“ zu geben. Die erstere umfasst 24 Seiten und ist ganz resultatlos; die zweite berührt in Kürze Orpheus, Alceste (beide nach den italiänischen Partituren), Paris und Helena und Iphigenia in Aulis. Warum Iphigenia auf Tauris, die herrlichste Schöpfung Gluck's, nicht besprochen wird, bleibt unerklärt. Es widerfährt dabei Herrn Marx, was so Vielen bei demselben Thema schon widerfahren ist, dass sie das relativ Charakteristische der Tonarten in der Aufeinanderfolge der Stücke und in der Modulation für absolut charakteristisch nehmen.

Die „Betrachtung“ stellt den Satz auf, dass das Charakteristische der Tonart zuerst auf „Wahrnehmungen“ beruht, wozu Musiksinn u. s. w. gehört. „Tritt zu diesen Wahrnehmungen noch ein auf wissenschaftlichem Grunde beruhender Nachweis, so ist die Behauptung hiermit vollständig bewährt.“ (S. 352.) Unmittelbar darauf folgt: „Dieser wissenschaftliche Nachweis über das Charakteristische ist aber zur Zeit nicht vollständig zu führen.“ Also: „Es ginge wohl, aber es geht nicht!“ Warum alsdann das Geschwätz darüber? — Eben so erkennt der Verfasser, dass seine Annahme der „Polarität der Töne“ (siehe oben) und „der auf sie angewandte Begriff von Licht und Wärme vorerst (!) nur das Recht in Anspruch nehmen darf, eine Sache durch Parallelisirung mit einer anderen zu erläutern“. Was dem rationellen Beweise fehlt, „wird aufs ergiebigste durch Kunsterfahrung ergänzt“ (S. 360). — Das ist doch geradezu Kohl und heisst weiter nichts, als: „Was ich bei einer Tonart empfinde oder zu empfinden mir einbilde, das ist Kunsterfahrung und beweist das, was wissenschaftlich nicht zu beweisen ist.“ Geschwätz über Geschwätz!

Mehr zur Erheiterung als zur Erläuterung wollen wir zu den bereits oben von Dommer citirten noch einige „Wahrnehmungen und Kunsterfahrungen“ von Marx anführen.

*C-dur* „ist indifferent, gleich fern von der wachsenden Entzündung der Kreuztöne als von den allmählich sich niedersenkenden kühleren Schatten der *B*-Töne, klar wie der helle Tag, aber ohne Sonnenglanz, heiter, aber ohne Theilnahme. Beispiele Beethoven's grosse Sonate und seine I. Sinfonie.“ Also das Finale der V. Sinfonie „ohne Sonnenglanz“! Und obgleich *C-dur* „ohne Theilnahme“, so hindert das Marx doch nicht, diese Tonart in der Arie: *Che farò senza Euridice*, zu rechtfertigen: „Diesem Orpheus, dem, wie es scheint, die letzte Stunde gekommen, musste (!)

im qualvollsten Augenblicke, ehe er die Hand zum Sterben hebt, ihr Bild in heller, reiner Holdseligkeit aufgehen — es lächelt ihm noch einmal zu“ u. s. w.

Dieses „Müssen“, ein Lieblings-Ausdruck der ästhetischen Rückwärtsschauer und musicalischen Mysterienpriester, wiederholt sich bei Marx bis zum Komischen. Passt etwa das *C-dur* bei Orpheus' Erscheinen in der Unterwelt nicht zum Marx-Charakter der Tonart? O nein: „Die Lyra kündigt sich helltönend an in der Nacht ewiger Klage: es musste *C-dur* sein.“ (S. 372.)

„Die Overture zur Alceste musste in *D-moll* geschrieben werden, weil sie die erste zu einer Tragödie war und an die antike tragische Maske erinnert.“ — Alceste's erste Arie „strömt die Fülle ihres milden und kräftigen Wesens aus: das musste *B-dur* sein“ (375). „Die Entflohenen kommen wie beschämte Kinder in *G-moll* zurück: der Alltagsspruch, womit sie sich rein waschen wollen, kann nur *C-dur* sein.“ (!)

Dass die Entflohenen wie „Kinder“ zurückkehren, liegt am *G-moll*; denn Grundsatz ist: „Jede *Moll*-Tonart ist die Umwandlung ihrer *Dur*-Tonart in dem Sinne des *Moll*-Geschlechtes gegenüber dem *Dur*-Geschlechte“ (S. 369). Nun ist aber *G-dur* „angehellt und angewärmt, wie der junge Tag, kindlich froh, der Gleichgültigkeit des indifferenten *C-dur* enthoben“ (S. 366). Desswegen „singt Amor (im Orpheus) in *G-dur*, denn die Figur ist kindlich“ (S. 372). — Der zweite Volkschor (Alceste) steht in *G-moll*, „weil das Volk kindlich an seinem Herrscherpaare hängt“. — „Der Opferzug mit Bräuchen aus uralter Kinderzeit bewegt sich in kindlicher Frömmigkeit in *G-dur*.“ — „Das Orakel ertönt, wie mit heimlicher Gluth brennend, in *H-moll*: darin setzt auch der Chor wieder ein, aber bald reisst die kindische helle Angst Alles in Scheu und Flucht nach *G-dur*.“ (!)

Doch wir wollen schliessen. Nur noch ein Prachtstück von Tonarten-Deutungskunst auf S. 380: „Im kindlichen *G-dur* stürmt der Chor der Krieger heran (Iphigenia in Aulis), Kalchas vor sich her drängend. Krieger haben immer etwas von Kindern an sich, die Sorglosigkeit, den Unbedacht, die gedankenlose Lust; hier haben sie ihren Muthwillen an Kalchas' Bedrängniss.“ — Da hört Alles auf! Die Armee und Gluck mögen sich bedanken!

### A u f r u f,

die Bach-Orgel in der St. Bonifaciuskirche (Neuekirche) zu Arnstadt betreffend\*).

Die genannte Orgel ist ursprünglich nicht nur aus der geschickten Hand des Orgelbauers Wender zu Mühlhau-

sen im Jahre 1703 hervorgegangen, sondern hat für die gesammte musicalische Welt darum ein hohes Interesse, weil J. o. b. Bach durch sein Spiel ihr die Weihe gab und sie in seiner amtlichen Stellung vom 1. Juli 1703 bis dahin 1707 benutzte. Das denkwürdige Instrument machte vor wenigen Jahren eine Wiederherstellung nöthig, die in möglichst vollkommener Weise so geschehen musste, dass dasselbe zugleich ein Denkmal werde für J. S. Bach. Ein im Jahre 1861 erlassener Aufruf an die musicalische Welt gewährte nächst der nennenswerthen Beisteuer unseres erhabenen Fürstenhauses und unserer kleinen Stadt die erforderlichen Mittel so weit, dass dem Orgelbauer Julius Hesse aus Dachwig bei Erfurt die Ausführung übertragen werden konnte. Schon gibt das bis jetzt Geschehene rühmliches Zeugnis von der Meisterschaft des Herrn Hesse; aber auch schon lässt sich vollständig übersehen, dass die vorhandenen Gelder die erforderlichen Mittel noch lange nicht decken.

Alle Freunde der Musik und Verehrer Bach's, so wie die Concert-Directionen und Musik-Vereine in und ausser Deutschland werden daher noch einmal ersucht, durch Einsendung von Beiträgen zu einer würdigen Vollendung des Bach-Denkmal's geneigtest beitragen zu wollen.

Eine Gedenktafel an dem Bach-Denkmal wird künftig jedem Beschauer und Hörer laut und rühmlich mit den Worten entgegentreten: „Dies sind die Namen der Edlen, welche das Gedächtniss des grössten Meisters der Töne, Job. Seb. Bach's, ehrten und würdig erneuerten.“

Arnstadt, in Thüringen, 1865.

Heinrich Bernhardt Stade.

Stadtcantor und Organist.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Herr Walter hat sein Gastspiel als Lionel in Flotow's „Martha“ und als George Brown in Boieldieu's „Die weisse Dame“ fortgesetzt. In beiden Rollen hat er die herrlichen Eigenschaften seines Talentes so vortrefflich bewährt, dass, wenn auch der Sänger den Schauspieler überragt, doch beide in ihm sich zu einer künstlerischen Erscheinung vereinigen, welche zu jeder Zeit den Kunstfreund erfreuen und mit wahrer innerer Befriedigung erfüllen würde, in unseren Tagen aber, wo die Tenorstimmen und noch mehr die Tenorsänger immer seltener werden, einen so überraschenden Genuss darbietet, wie der Anblick eines vollen Blütenbaumes auf dürrer Haide. Walter gehört nicht zu den Meteoren, die zündend leuchten, wie man das mit Recht von Niemann sagen kann, sondern sein Talent ist dem milden Glanze eines Gestirns vergleichbar, der nicht blendet, aber erwärmt und die schlummernden Empfindungen des Gemüthes weckt, so dass sie in uns jenes Wohlgefallen und jenes innige Behagen verbreiten, welches nur durch das Schöne, wo und wie es auch erscheint, im Menschen erregt wird und eben so wenig zu beschreiben ist, wie der Zauber der Farbe oder des Tones. In dieser Hinsicht kann man Walter die Ergänzung von Niemann nennen, und wie Niemann, der zugleich von einem

\*) Vgl. Niederrh. Musik-Zeitung 1861 Nr. 3, 1862 Nr. 36.

hervorragenden Darstellungs-Talente unterstützt wird, keinen ebenbürtigen Nebenbuhler in gewissen heroischen Rollen hat, so ist Walter jedenfalls jetzt der einzige deutsche Tenor, der die schönste Schöpfung des französischen Genies eines Boieldieu, die Rolle des George Brown, in ihrem wahren Geiste aufzufassen und wiederzugeben weiss, und wenn man ihn in süddeutschen Blättern den „deutschen Roger“ genannt hat, so können wir darin in Bezug auf diese Leistung durchaus keine Uebertreibung erkennen. Die Eleganz und Feinheit des Gesanges, die correcte und zu dem weichsten Ligato abgerundete Coloratur, der vortreffliche Tonansatz, der allein schon den Kenner erfreut, weil er ihn nur selten noch zu hören bekommt, das schöne Maasshalten in der Steigerung und Senkung des Ausdrucks, der sich eben so wenig je überbietet, als auf der anderen Seite zu affectirter Geziertheit seine Zuflucht nimmt, und das alles im anmuthigen und reizenden Gewande der Natürlichkeit, so dass in dem Zuhörer auch nicht das leiseste Gefühl von irgend einer Anstrengung des Sängers aufkommt — das sind Vorzüge, deren Verein nicht leicht sich in einem Sänger zusammenfindet, und wie auch unser Publicum die trefflichen Leistungen des Künstlers zu würdigen weiss, zeigten die lebhaften Ovationen durch stürmischen Applaus und wiederholten Hervorruf.

In Meyerbeer's „Robert der Teufel“ hat uns Herr Walter gezeigt, dass er in Gesang und Spiel auch der heroischen Tenor-Partie vollkommen gewachsen ist: es offenbarte sich in der Durchführung der Rolle des Robert bei ihm in hohem Grade jene Fähigkeit, zu individualisiren, die wir vom dramatischen Sänger verlangen und die nicht bloss im Ausdrucke, sondern selbst schon in der Modification des Stimmklanges hervortritt, so dass alle diejenigen unter den Zuschauern, die ihn als Lionel und George Brown gehört hatten, förmlich überrascht wurden von der Kraft der Stimme und der energischen Betonung des Vortrages, indem Herr Walter in dieser Partie oft die hohen Töne mit der Bruststimme nahm und nur in den weicheren Stellen, wie z. B. im Terzett ohne Begleitung, von seinem schönen Falset Gebrauch machte. Noch in höherem Grade entfaltete er alle die Mittel der Natur und Kunst, die ihm zu Gebote stehen, in der Rolle des Manrico in Verdi's „Trovatore“, welche wir noch nie in dieser Vollendung gehört haben, weil sich nur höchst selten ein Organ findet, bei dem die weiche Rundung des Tones eben so leicht und sympathisch anspricht, wie die Kraft und ausgiebige Tonfülle in den Stellen von heroischem Charakter imponirt. Der Künstler erregte eine wahre Begeisterung, die sich in dem rauschendsten Applaus, Hervorruf und *Dacapo*-Ruf offenbarte.

In der sechsten Soiree für Kammermusik im Hotel Disch am 26. d. Mts. hörten wir ein Violin-Quartett in *G-dur* von Haydn und eines in *D-moll* von Mozart, und das Clavier-Quartett Op. 6 von F. Gernsheim, in letzterem die Clavier-Partie mit grosser Virtuosität vom Componisten vorgetragen. Die Composition hatte bei dem hier vorherrschenden Geschmacke an dem Stile der classischen Periode einen schweren Stand zwischen zwei vorzugweise durch Einfachheit und Durchsichtigkeit der thematischen Arbeit und durch melodiose Motive ansprechenden Werken der älteren Meister. Wir haben schon bei früheren Werken des Herrn Gernsheim sein Talent mit Vergnügen anerkannt und sind auch von dieser günstigen Meinung durch die Anhörung des Quartetts, das uns neu war, keineswegs zurückgekommen, eben so wenig aber auch von dem Wunsche, dass dieses Talent nicht vorzugsweise eine Richtung verfolgen möchte, deren Verhältniss zur form- und maassvollen Schreibart und dem melodischen Flusse der älteren grossen Meister uns vielleicht dieses Mal durch die zufällige Zusammenstellung der genannten drei Quartette schroffer erschienen sein mag, als es in der That ist.

**Aachen.** Ueber das letzte Abonnements-Concert der Saison, dessen Programm die achte Sinfonie von Beethoven, die

„Walpurgisnacht“ von Mendelssohn und ein *Te Deum* von J. Haydn enthielt, und welches das erste war, das Herr F. Breunung dirigirte, sprechen sich die hiesigen Blätter unter Anderem folgender Maassen aus: „— Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wenn wir uns über den Werth der Werke äussern wollten; wir erwähnen sie deshalb nur und fügen hinzu, dass deren Ausführung vollkommen war, dass unser Orchester und unsere Sänger den grössten Eifer entfalteten und den Beweis wahrer Hingebung lieferten, um die Befähigung unseres neuen Musik-Directors Herrn Breunung in das hellste Licht zu setzen, der seine Functionen unter den günstigsten Anzeichen antrat und in dem wir einen festen, sicheren und imposanten Lenker namentlich durch seine zuversichtliche Ruhe kennen lernten. Die Auffassung der Sinfonie namentlich ist des höchsten Lobes werth und gab uns das Werk in seiner ganzen Prachtfülle wieder. Die Herren Ackens und Göbbels waren trefflich disponirt und lösten ihre dankbare Aufgabe mit jenem Talente, das wir an ihnen gewohnt sind. Namentlich in dem erhabenen Solo des erschütterten Priesters machte Herr Ackens seine klangreiche Stimme und seinen schönen Ausdruck geltend. Herr Winkelhaus erwies sich in Spohr's zwölftem Concerte als gewandten Violinisten.“ (Echo d. Gegenw.) — Ferner: „Die Begeisterung der Mitwirkenden bei der achten Sinfonie, die sorgfältige Accentuirung vom geräuschvollen Tutti bis zum weichsten Piano, in Einem Worte: alle Vorzüge, deren ein Orchester fähig ist, vereinten sich, um die Gedanken des Meisters in der würdigsten Weise wiederzugeben. Der Vortrag derselben, der unserem neuen Capellmeister Herrn Breunung sowohl wie dem wackeren Orchester zur grössten Ehre gereicht, darf in Bezug auf Präcision und Ausdruck und namentlich auf Nuancirung zu den besten Ausführungen Beethoven'scher Werke gezählt werden, die wir jemals in unserer Stadt gehört. Eben sowohl müssen wir den Mitwirkenden in Mendelssohn's reizender Walpurgisnacht, Sängern wie Instrumentalisten, unsere aufrichtige Anerkennung zollen. Das Orchester war voll Schwung, von dem grossartigen Einsatze der Ouverture an bis zu der schönen Entfaltung all seiner Kräfte im Finale, und unsere Damen verdienen insbesondere unseren Dank für den Eifer und Enthusiasmus, durch welchen es ihnen gelang, wenn auch in kleiner Anzahl, gegen die Gewalt des Orchesters anzukämpfen. Die Herren Göbbels und Ackens hatten grossen Antheil an dem Gelingen des Ganzen; der Erstere sang die Partie des jungen Druiden mit vielem Feuer, der Andere entwickelte in der hochliegenden Bariton-Partie seine schöne Stimme mit Kraft und Innigkeit. Wir dürfen nicht sagen, dass Haydn's *Te Deum* besser in eine Kirche gepasst haben würde; da das Orchester aus den unseren verbannt und durch eine Musik ersetzt ist, welche, wie wir uns am Gründonnerstage im Münster zu überzeugen Gelegenheit hatten, sicher nicht zur Erbauung beiträgt, so ist es richtig, dass man die Kirchenmusik von Zeit zu Zeit in den Concerten zulässt.“ (Aach. Zeitung.)

### 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.

### Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des zwölften Jahrgangs.

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.